إشكالية الحداثة والرؤي النقدية
فى المسرح التجريبى

السيد حافظ

﴿نموذجاً﴾

الكتاب : **إشكالية الحداثة والرؤي النقدية فى المسرح التجريبى**

الكاتبة : **د. نجاة صادق الجشعمى**

الناشر: مركز الوطن العربى "رؤيا"

البريد الالكترونى : justhappy_man2000@yahoo.com

Hafez66@live.com

تليفون: ٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨

الناشر : " **العنــوان** " **للنشر والتوزيع** – الشارقة مويلح

ص.ب: ٨١٨١١

alenwan10@gmail.com

الطبعة الأولى: القاهرة ٢٠١٨

رقم الإيداع: ٢٨٤٢/ ٢٠١٨

دار الكتب والوثائق القومية

إدارة الإيداع القانونى

الترقيم الدولى : I.S.B.N 877 – 01 – 4563 - 5

الغلاف: لوحة من إهداء **الفنان العالمى ماهر جرجس**

تصميم وجرافيك: خالد شعبان

الإشراف على التنفيذ :

الأستاذ / أحمد حافظ، الأستاذ / أحمد محمد الشريف

الجمع والصف الالكترونى: وحدة الكمبيوتر بالمركز

تنفيــذ: خالد شعبان

مكتبة عمر بوك ستور – القاهرة ١٥ شارع طلعت حرب أعلى مطعم فلفلة

تليفون: ٠٢٢٣٩٦٠٠٤٧ – ٠١٠٠٣٣٦١٢١٧

دار زهراء الشرق

١١٦ شارع محمد فريد وسط القاهرة

الإسكندرية: مكتبة دار حورس للنشر والتوزيع

مكتبة أكمل: الإسكندرية ١٨١/ ١٨٣ شارع أحمد شوقى – رشدى

تليفون: ٠٣٤٥٥٧٣٥٢

دراسات وإضاءات

بقلم نخبة من كبار الباحثين والنقاد فى الوطن العربى

أ.د. سعد أردش	مصر
أ.د جميلة مصطفى الزقاي	الجزائر
د. سميرة أوبلهى	المغرب
د. أحمد العشرى	مصر
د. مازن الماحى	مصر
أ. حليمة حقونى	المغرب
أ. نصيرة يعقوبي	المغرب
أ. محمد يوسف	مصر
د. ليلى بن عائشة	الجزائر
أ. نادية فضمى	المغرب
أ. شنايف الحبيب	فلسطين
أ. محمد صدقى	مصر
أ. د. عبد الكريم برشيد	المغرب
أ. بنيونس الهواري	الجزائر
أ. فاطمة زكاوى	المغرب
أ. عادل النادى	مصر
أ. أحمد غانم	مصر
أ. عبد الغنى داود	مصر
أ. محمود قاسم	مصر
أ. أحمد محمد الشريف	مصر
أ. جبارى عبد الرازق	الجزائر
أ. أحمد فضل شبلول	مصر
د. مصطفى عبد الغنى	مصر

إشكالية الحداثة والرؤي النقدية

فى المسرح التجريبى

دراسة

نقـد

تحليل

السيد حافظ

{ نموذجاً }

إهـــــداء

إلى أخى جعفر

أخى وابنى وقرة عينى الأولى

أهدتنى أُمى إياه

حين كنت البنت البكر..

حين كان طفلاً يبكى أو يضحك أو يمرح أو يحلم وعشت معه الحلم

حين بدأ مشواره فى الحياة

مهندساً متميزاً والأجمل كونه إنسان

مقدمة

إشكالية الحداثة والرؤي النقدية فى المسرح التجريبى

د. نجاة صادق الجشعمى

قبل أن نبدأ في هذا الكتاب لابد وأن نتعرف على التجريب والمعنى الاصطلاحي لهذا المصطلح الغريب العجيب الساحر والغامض والمقامر الذي حير الكتاب والأكاديميين والنقاد ومؤلفي المسرح والجمهور فما معنى التجريب (يقول الناقد عبد الحق قرطيط عن النقاد والمفكرين الكبار الذين تناولوا هذا المصطلح) :

إن أول خطوة منهجية في سبيل تحديد أي مفهوم، تتحدد في العودة إلى بنيته اللغوية أولا على اعتبار « أن المفهوم ما هو إلا إطار لغوي أنشأه الفكر عبر جدلية " الواقع- الوعي" ، لتجسيد وتكثيف الصفات الجوهرية والأساسية لمجموعة من الأشياء»[١].

وينبغي ألا يغيب عن الذهن أولا، أن اللغة ظاهرة اجتماعية تاريخية.

أي أن اللغة هي ذات لها علاقة تأثير وتأثر، وبالتالي فهي خاضعة لقانون التطور ومبدأ التحول اللذين يمارسان تأثيرهما على اللغة التي تصبح ذات ثبات نسبي.

بمعنى أن المفهوم الواحد يعود بالضرورة ذا مدلولات عديدة، ومع ذلك، يؤكد المفكرون والباحثون والناقدون والأكاديميون والمهتمون في دراسة المعنى أو المصطلح (التجريبي) على أن "المعنى الاصطلاحي للمفاهيم الذي

---

(١) محمد أحمد الزغبي : الإطار المفهومي لــ "الحاجة" جملة دراسات عربية بيروت العدد ١٢ السنة ١٩٨١، ص ٤٧.

يتم اكتسابه عبر عملية التطور، يظل مهما ابتعد عن جذره اللغوي... يحمل الملامح الأساسية لذلك المعنى الأصلي الذي انبثق منه"(٢). إذاً ما هو المعنى اللغوي للتجريب ؟

١- التجريب في المعنى اللغوي :

لو أخذنا كلمة "تجريب"، من الفعل : "جرب" والمصدر هو "تجربة". وتعني اختبر "والتجربة من المصادر المجموعة. قال النابغة : "إلى اليوم قد جربت كل التجارب".

وكما قيل في الحكمه (اسأل مجرب ولا تسأل حكيم)

وكما لو قلنا مثلاً ورجل مجرب قد بلي ما عنده، ومجرب قد عرف الأمور وجربها. والمجرب مثل المدرس والمدرس الذي قد أكسبته الأيام خبرة وحكمة بالأمور وأحكمته. ومن أمثال العرب :« أنت على المجرب، يقال للذي يمتلك تجربة وخبرة في ميدان ما»(٣). إن فلان لديه خبرة أي تجربة. وتتعدد معاني كلمة "تجريب" بحسب الحقول المعرفية التي تستعمل فيها "فأصلها في اللغة اللاتينية "Experimentum" وتعني "البروفة" أو المحاولة. ومن المؤكد أن هذا المصطلح لم تكن له علاقة بالمسرح في زمن روما القديمة"(٤).

وفي المجالات العلمية، يقترن التجريب مرة بمعنى المغامرة والبحث عن المجهول، ومرة ثانية بمعنى الابتكار والخلق، ومرة أخرى تدل على معنى التطوير والتجديد.

وفي الحقول الأدبية، فإن التجربة تقترن بالممارسة وبالتراكم الإبداعي أو

---

(٢) نفس المرجع السابق.

(٣) ابن منظور، أبو الفضل الأنصاري الخزرجي : "لسان العرب" الجزء الثاني حرف باء دار الفكر بيروت ١٩٥٤، ص. ٦٣.

(٤)هناء عبد الفتاح : أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق، مجلة فصول المصرية – المسرح والتجريب – الجزء الثاني، المجلد ١٤، العدد الأول ربيع ١٩٩٥، ص٣٦.

النقدي لدى الأديب. وعلى هذا الأساس، فالمعنى اللغوي للفظة "التجريب" تتعدد دلالات مفهوم التجريب لدرجة يصعب حصرها، كما يبدو من غير الممكن الإمساك بصيغة مفهومية نهائية لهذا المصطلح بدون ضبط حمولته الإبستمولوجية، وتحديد الحقل المعرفي الذي ولد الإحساس بضرورة الخروج عما هو موروث / مطلق إلى حيث تتاح فرصة المغامرة، والبحث عما هو مجهول / متغير.

إن السمة الحداثية لمصطلح التجريب ـ المتمثلة في التجدد والتغير اللامحدود ـ تجعله مفتوحا على أي تأويل، ومنفتحا على كل المجالات بسبب قابليته للتعدد في الرؤى، وللاختلاف في وسائل التعبير، ولحرية الفعل التي تعتبر شرطا أساسيا لأية ممارسة تجريبية.

فهو يدل على الفوضى والتدمير وتكسير الأنماط التي سادت، ويدل على الرغبة في ارتياد آفاق مغايرة.

بهذا المعنى فالتجريب لا يتقيد بقاعدة نظرية معينة، ولا يلتزم بضوابط منهجية شأنه في ذلك، شأن الحداثة التي ترفض أن تقدم نفسها كنظرية جاهزة، «لقد جاءت التجريبية استجابة لتحولات ثقافية ومعرفية وفنية. وقدمت نفسها كضرورة اجتماعية وتاريخية»[٥].

إن الأمر إذن يتعلق بالرغبة في التأسيس لوعي ضدي بحتمية البحث عن قيم فنية وجمالية أصيلة، قادرة على احتواء المستجدات التي بشرت وتبشر بها الحداثة.

إن ارتباط التجريب المسرحي الغربي بالحداثة والإبداع ليس تحقيقا لرغبة سابقة، ولكنه حاجة ملحة تطلبها العصر واقتضتها اللحظة التاريخية، وهذا ما سمح للفنان المسرحي بالعمل على إيجاد الوسائل الضرورية والسبل الكفيلة لتحقيق المتعة والتأثير الفكري والجمالي بواسطة المسرح. فمنذ

---

(٥) عبد الرحمن بن إبراهيم : م. س.، ص :١٠١.

أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بدأت تتشكل عوامل التجريب ودوافعه في الغرب، خصوصا بعدما أخذ الوعي الفني يؤمن بضرورة خلق مسرح جديد قادر على مسايرة تطور الحياة وضبط العلاقات الإنسانية، التي أصبحت محكومة بتصورات فكرية وثقافية جديدة، ساهمت فيها التغيرات والتحولات الاقتصادية والسياسية والتكنولوجية، التي شهدها العصر الحديث. ولقد كان لهذه التحولات انعكاس مباشر على التجريب المسرحي، باعتبار المسرح ظاهرة فنية واجتماعية تعكس المتغيرات العميقة التي يعرفها الإنسان أو يتطلع إلى معرفتها، وبالإضافة إلى هذا فإن انفتاح المسرحيين على فنون وثقافات مغايرة وتفاعلهم معها، قد عمل على إزالة الحدود بين المسرح وكل ما يمكن الإستفادة منه للمساهمة في تغيير الظاهرة المسرحية وإخصاب تجاربها.

وكما أسلفنا الإشارة فقد ارتبط فعل التجريب في المسرح الغربي منذ بدايته إلى الآن بمرحلتين أساسيتين هما :

١- وضع الإفتراضات والتأكد من صحتها بمساعدة التجريب الذي يحاول استخدام حلول جديدة، وهذا ما جعله يشكل قاعدة أساسية من قواعد الإبداع المسرحي.

٢- التنقل في مجالات الإبداع المسرحي : الشيء الذي مكن المبدع من مواجهة كل المشاكل الفنية النمطية المتعددة، وتحدي كل الصعاب التقليدية التي لا حصر لها.

إن هاتين المرحلتين تؤكدان أن التجريب المسرحي في الغرب قد انطلق من ضرورة إعادة بناء الواقع وتشييده إيمانا منه بالقوة الإبداعية الخلاقة للفن المسرحي، التي تأخذ بعين الإعتبار كل الأنسقة والعلاقات الجديدة المتحكمة في الواقع وفي الحياة الإنسانية. وهكذا فإذا كان المجربون في مجال العلوم الطبيعية قد انطلقوا أساسا من الملاحظة والتجربة بشتى أصنافها ــ بغية الوصول إلى قواعد وقوانين عامة ــ فإن المجربين

المسرحيين قد قاموا في البداية ببلورة المفهوم النظري، وبخلق الافتراضات الأساسية التي يهدف إليها التجريب داخل المسرح(٦).

وإذا كان التجريب المسرحي بمعناه العام هو الذي أتاح للمسرح الغربي استمراريته وتطوره، وأفرز مجموعة من المظاهر التجريبية التي عرفها المسرح عبر امتداده التاريخي، فإن التجريب المسرحي بمعناه الخاص هو تلك العمليات التثويرية التي شهدها المسرح في الغرب الحديث، وعملت على تثبيت دعائم مسرحية تتميز بالخلق والإبداع والتجديد. لذلك، يعتبر التجريب الأول تجريبا عفويا وتلقائيا، بينما يعتبر الثاني فعلا مقصودا وعقلانيا، يرتكز على رؤية محددة وتصورات عميقة لتغيير قواعد المسرح وأسسه، التي ظلت سائدة لفترة طويلة من الزمن، وهذا ما جعل المسرح الغربي يحقق مجموعة من التجارب التي تنفرد بنوع من الاستقلالية والأهمية، إلى درجة أصبحنا معها نرى في العقود الأخيرة أن المخرج أصبح دراماتورجيا بمفرده، وقادرا على أن يحقق مشاريعه المسرحية بشكل ذاتي مستقل عن المؤلف المسرحي، في الوقت الذي أصبح فيه مسرحيون آخرون يتعاملون مع النصوص المسرحية تعاملا حرا، يخرجها عن الأطر الكلاسيكية للدراما، بواسطة تشغيل قدراتهم الإبداعية واللانمطية التي مكنتهم من خلق تصورات تجريبية جديدة للفضاء المسرحي، ولما يمكن أن تملأ به مساحاته الفارغة. ومع ذلك، يمكن القول إن المسرح الغربي مازال مستمرا في البحث التجريبي عن موارد جديدة، وعن مواقع إبداعية أخرى للتوسع والكشف عن مفردات وآليات تجريبية خلاقة، تساعده على ابتكار عوالم جديدة من القيم الفنية والجمالية والإبداعية(٧).

يقول محمد شيحة : «وفي إطار التحاور بين الدراما والمسرح في القرن

---

(٦) عبد اللطيف غياط : م. س، ص : ٨٥-٨٦.

(٧) هناء عبد الفتاح : م. س، ص : ٥١-٥٢.

العشرين، تطفو الكثير من الأفكار والاتجاهات والتجارب والشخصيات التي شكلت في مجموعها ملامح التوتر والتماس والاتفاق والتعارض بين التقاليد المتوارثة والأفكار التجديدية والإصلاحية في المسرح الحديث والمعاصر، فإلى جانب الكتابات النظرية حول "موت التراجيديا" لـــ ج. م. دوميناش، و"تجديد المسرح" لجان بول سارتر، انتشرت الجماعات والمختبرات المسرحية، وتنوعت التجارب والتدريبات في مجالات التمثيل والصورة والفضاء المسرحيين، وذلك بفعل القيمة الجديدة والمتميزة التي اكتسبها كل من الإخراج والسينوغرافيا، وفعل التطور التكنولوجي لآليات العمل المسرحي»(٨).

٢- اتجاهات التجريب في المسرح الغربي :

لقد تعددت أنواع التجريب وأنماطه في الغرب، بهدف الوصول إلى تجارب مسرحية تتباين أهدافها وطرقها وفقا لطبيعة المبدع وقدراته الإبتكارية، ومراعاة للزمان والمكان اللذين يعيش فيهما.

وهكذا يقسم أندريه فينشتاين اتجاهات التجريب إلى ثلاث اتجاهات متباينة، يسعى كل اتجاه منها إلى تحقيق هدف من الأهداف التالية :

- إصلاح المسرح وتجديده على أساس أنه فن شعبي خاص.
- تجاوز حدود المسرح المعروفة والمتداولة بهدف تأسيس فرجة حقيقية شاملة.
- تأسيس مسرح يمتلك في نفسه الآن فعالية اجتماعية وأخرى سياسية(٩).

ويلاحظ سعيد الناجي أن هذا التقسيم لا يعتمد على معيار منسجم أو موحد

---

(٨) محمد شيحة : تراجع النص : مدخل إلى دراسة التجريب في الدراما الألمانية المعاصرة ــ مجلة فصول ــ المجلد : ١٤، العدد ١، ١٩٩٥، ص : ١٨٦.

(٩) - Veinstein A : Le théâtre expérimental - Ed. Rennaissance du livre, Paris, 1968, P : 13.

الشيء الذي أبعده عن الدقة. ذلك أن برتولد برشت مثلا كان يبحث عن تجديد المسرح وتغيير ثوابته في نفس اللحظة التي كان يبلور فيها مسرحا ذا مضمون اجتماعي وسياسي. إضافة إلى أن ممارسته كانت تقترب من تحقيق عروض مسرحية شاملة دون تجاوز حدود المسرح وذلك باستثمار فن الكتابة والخط، وفن الموسيقى والغناء، وفن تصميم الرقص وفن السينوغرافيا واللعب المسرحي.

وحيث أن سعيد الناجي يبني تحليله لمفهوم التجريب على فرضية مفادها أنه اشتغال على الفضاء المسرحي، وتثوير له في أفق خلق علاقة جديدة بين صانع الفرجة المسرحية والجمهور، فإنه يقترح تقسيم الاتجاهات التجريبية منذ عشرينيات هذا القرن إلى اتجاهين أساسيين اختلفت تصوراتهما للركح واقتراحاتهما لاستثماره دون أن يمنع هذا من اختلاف التجارب داخل الاتجاه الواحد مما يشير إلى غنى التجريب في المسرح الغربي وثرائه.

- الاتجاه الأول : تغيير قوانين الخشبة.
- الاتجاه الثاني : تفجير الخشبة الإيطالية(١٠).

أ- يشكل الاتجاه الأول : امتدادا لاقتراحات أبيا وكريغ اللذين بذلا جهودا متقاربة تشير إلى التعدد الذي بدأ يصيب التصورات المسرحية والإختلاف المثري للتجريب المسرحي ناهيك عن تسارع المحاولات التجريبية الرائدة في بداية هذا القرن.

فقد كان أبيا معجبا بأوبرا فاغنر وموسيقاه إلى حد الهوس. ورغم رفضه لتصميم القاعة الإيطالية الثابت لم يستطع أن يقترح وضعية جديدة للمتفرج تحرره من المواجهة الثابتة للخشبة لأن المسرح الموسيقي يلزم بمثل تلك

---

(١٠) سعيد الناجي : التجريب في المسرح – التجريب بين المسرح الغربي والمسرح العربي – مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص: ٣٠-٣١.

المواجهة. لكن هذا لم يمنع أبيا من إعلان تبرمه من العلبة الإيطالية، واعتبارها أساس الوهم الناشئ عند المتفرج بحقيقة ما يراه.

من هذا الإعتبار حاول أبيا تثوير مبادئ تنظيم الفضاء المسرحي مستثمرا الإمكانيات التي أصبحت توفرها الإضاءة الكهربائية في بناء العرض المسرحي.

لم يكن ممكنا تحقيق هذه الإستراتيجية إلا بتجاوز التنافر الذي ساد آنذاك بين وسائل الإبداع المسرحي في العرض الواحد. تم ذلك عبر منح السلطة الأولى للمخرج في بناء العرض وإحداث التناغم بين وسائله، مع إتاحة حرية أكبر للممثل.

لقد فرضت هذه الرؤية الجديدة على أبيا أن يعوض كلمة ديكور Décor بكلمة تأثيث Plantation(١١).

لم تكن اقتراحات كوردن كريغ بعيدة عن تلك التي اقترحها آبيا، وإن كان كريغ يتميز بإسهاماته السينوغرافية الكثيرة للعروض المسرحية التي استقى منها مبادئه. فيما فضل آبيا العزلة وكتابة نصوص نظرية أكثر من الإسهام الفعلي في الإخراج المسرحي. ومما تميزت به تصميمات كريغ جنوحها الملحوظ نحو فراغ الفضاء المسرحي، ورفض امتلاء الخشبة بقطع الديكور وأجهزته. كان ذلك من أجل ابتكار بنية سينوغرافية متحركة تستفيد من أبعاد الركح، كما تستطيع أن تعكس بشكل مرئي انفعالات الشخصيات والمضمون النفسي للنص المسرحي. فالجهاز السينوغرافي عند كريغ دائم الحركة والتغير، يندمج في لعبة الإضاءة وجمالياتها. إلا أن تصوره للممثل يبقى هو المثير الأكبر للجدل لما تميز به من جرأة وعنف نراهما مبررين بالوضعية التي وصل إليها اللعب المسرحي في أواخر

---

(١١) سعيد الناجي : م. س، ص : ١٨-١٩.

القرن التاسع عشر وبداية القرن الحالي[١٢].

تحت وطأة هذا التذمر من الأسلوب الغربي في اللعب، والإعجاب بأسلوب الممثل الشرقي، نادى كريغ بتعويض الممثل بالدمية.

ينفتح هذا النداء على الرغبة الأكيدة في تثوير اللعب المسرحي، وتجديد أساليب الممثل وبلاغته الجسدية في تمثيل الأدوار والشخصيات.

إن تأدية هذه الأخيرة يجب أن تتم دون التفريط في الإعلان عن الهوية المسرحية للممثل، والكشف عن لعبة المراوحة المستمرة بينه وبين الشخصية. ولاستعارة الدمية للإشارة إلى الممثل المرغوب فيه دلالة عميقة في تحديد ملامحه عند كريغ.

لقد كان رواد تغيير قوانين الخشبة يضعون نصب أعينهم تغيير مواصفاتها وطرق ترتيبها دون الرغبة في تفجيرها. لهذا بلوروا جماليات جديدة تمنح السلطة الأولى للمخرج المسرحي، وتستفيد من الخبرات المتحصلة لإحداث الإنسجام بين مكونات العرض المسرحي. كما تروم إفراز علاقة جديدة بين الممثل والمتفرج دون الإخلال بثبات وضعية هذا الأخير، مع تثمين دور الأول في صنع الفرجة وتكثيف بلاغته الجسدية.

يمكن اعتبار بيسكاتور في مسرحه السياسي من الأوائل الذين أسسوا لهذا الإتجاه حيث تميزت عروضه المسرحية بمستواها التقني الكبير، وباعتمادها على الآلات الضخمة، إذ كان يعبر هذا عن رغبة أكيدة في الإستفادة من التقدم العلمي آنذاك. ونتيجة للإكثار من استعمال التقنيات اختار بيسكاتور الخشبة نصف الدائرية التي تستطيع تحمل ضخامة الديكور وثقل الآلات المحركة له.

ولكن أهم إنجاز لبيسكاتور يتمثل في توظيف التقنية السينمائية باعتبارها وثائق تربط المسرحية بواقع المرحلة التاريخية وحاضر المجتمع، حيث

---

(١٢) نفسه، ص : ٢٠-٢١.

وضع شاشة في خلفية الخشبة تعرض عليها الصور السينمائية[١٣]. إن الدراما في نظر بيسكاتور تفرض حضور عنصرين اثنين : العنصر الوثائقي والعنصر العاطفي.

لم يكن لهذه التغييرات الفضائية والتقنيات الجديدة أن تتحقق دون أن يوازيها مضمون جديد في المسرح ورؤية للمجتمع. إن مهمة المسرح الثوري في نظر بيسكاتور تتمثل في أن ينطلق من الحقيقة، وأن يكثف الخلاف الاجتماعي ليحوله إلى عنصر اتهام، فيمهد بذلك للثورة والنظام الجديد.

وقد بدا واضحا ارتباط مسرح بيسكاتور بأسس الفلسفة الماركسية التي تقترح تصورا خاصا للمجتمع، قوامه الصراع الطبقي بين طبقة مسيطرة وأخرى محكومة، ولهذا كان بيسكاتور يعتمد على البروليتاريا الصاعدة في أوربا لضمان السند المالي لاستمرار مسرحه.

من هنا يتبين هاجس بيسكاتور في البحث عن شكل فني جديد، يتلاءم مع المضمون السياسي والطابع التعليمي، لتقويض المسرح البورجوازي التعبيري الذي كان يعتمد على الوسائل التكنولوجية التي تتطلب سيولة مادية ضخمة. وهو ما لم يكن في وسع المسرح السياسي تحمله.

فكان البحث عن تقنيات بديلة ومتواضعة ومؤثرة في الوقت ذاته على المتفرج، مما هيأ الظروف الموضوعية لابتكار الشكل المسرحي الملحمي الذي يعتبر إروين بيسكاتور مستلهمه الأول.

وقد مهد بيسكاتور لتجربة برتولد برشت الذي انبثقت عنه فكرة المسرح الملحمي. إن تشكيل القالب المسرحي الملحمي في شكله المعروف لدينا، يعود لبرتولد برشت فهو الذي نظر له ونجح في تأليف نصوص درامية ذات مضامين جديدة وبديلة للموضوعات المألوفة التي سادت في المسرح

---

(١٣) نفسه، ص : ٣١-٣٢.

البورجوازي الكلاسيكي «ذي الشكل الدرامي التقليدي العاجز عن توصيل رسالة سياسية بشكل يضمن استفزاز المتفرج وتحريضه على أن يكون إيجابيا في العمل لتغيير الواقع الإجتماعي»[١٤].

ولبلوغ هذه الغاية وضع برشت قواعد جديدة لمسرحه الملحمي تستند إلى اقتراحات خاصة في صيغتها الملحمية، بإعطاء الأهمية الشديدة لفضاء الفرجة المسرحية بمكونيه السينوغرافي واللعبوي، مع انحصارها في حدود تراتب القاعة الإيطالية ومواصفاتها العامة. فالمستهدف الحقيقي في المسرح الملحمي هو الجمهور الذي يجب تحريره من سلبيته كي يستطيع امتلاك الجرأة على المناقشة والتفكير وتحصيل المعرفة. وهكذا، فإن حركية السينوغرافيا وبساطتها، وخفة الممثل الذي يترنح بين التقمص والتمثيل، وتعدد النصوص (الشفوية والمكتوبة، الشعرية والنثرية، اللغوية والموسيقية)، كل هذه الوسائل كانت تلتقي عند مبدأ التغريب[١٥].

والتغريب هو وسيلة لتحرير الجمهور من الرواسب الإجتماعية، والحد من تأثيرها عليه لحظة مشاهدة العرض لينشغل بالتساؤلات المثيرة للنظر والتشكيك في كل ما يحيط به، لذلك، حرص برشت على إبقاء مسافة بين الممثل والجمهور تفاديا لاندماج هذا الأخير في الأول، وإبقاء مسافة بين الممثل والشخصية التي يمثلها حتى لا يقع توحد بينهما، «لأن المسرح مسرح وليس الحياة ذاتها»[١٦] مما يعني أن وظيفة العرض الملحمي لا تنتهي عند حدود نهاية العرض. بل إن التأثير الحقيقي يبدأ مباشرة بعد العرض، على اعتبار أن فضاء العرض فضاء للذة والمتعة والتنفيس. وفي الجمع بين المتعة أثناء العرض من جهة وبين التساؤل والتأمل الفلسفي

---

(١٤) أمين العيوطي : ــ المسرح السياسي ــ مجلة عالم الفكر الكويت، المجلد ١٤، العدد ٤، السنة ١٩٨٤، ص : ٨٦.
(١٥) سعيد الناجي : م. س، ص : ٣٣.
(١٦) أمين العيوطي : م. س، ص : ٨٧.

من جهة ثانية فيما بعد العرض، تكمن جمالية العملية المسرحية القائمة على مبدأين اثنين أساسيين بدونهما تنتفي خصوصية المسرح الملحمي : اللذة والتعليم. وفي سبيل بلوغ هاتين الغايتين، تجاوز برشت المكونات السينوغرافية للفضاء المسرحي، واستعاض عنها بالبساطة في قطع الديكور القادرة «على خلق تأثيرات تحافظ على انفصال الجمهور وتغريبه عن الحدث»(١٧).

ويشكل الممثل في هذه العملية العنصر الفاعل، ويلعب فيه الدور الأساسي باعتباره صانع الفرجة.

إن الشعرية الملحمية ليست فكرية تعليمية فحسب، بل إنها تتجاوز ذلك إلى ما هو جمالي إمتاعي. فإذا كان هذا المسرح لا يبرئ نفسه من الإيديولوجيا ــ وهو الملتزم بقضايا الإنسان وهمومه الاجتماعية ــ فإن توظيفه للواقعة التاريخية وللأسطورة ليس سوى تقنية للكشف عن القوة المحركة للظواهر، ومدى إمكانية السيطرة عليها والتحكم فيها في محاولة لإيجاد حلول للمشاكل الإجتماعية، والعوائق الواقعية الحياتية التي تشكل هما للإنسان.

بهذا المعنى، فالمسرح الملحمي يوظف التقنيات للتنفيس، ولبلوغ درجة معينة من المتعة الفنية، كما أنه يوظف المضامين الفكرية والتاريخية لتحقيق متعة فكرية تتمثل في تربية الفكر على التأمل واكتساب نظرة نقدية للواقع المعيش.

ب- الاتجاه الثاني : تفجير الخشبة الإيطالية :

كان رواده يبحثون عن تفجير فضاء القاعة الإيطالية الذي سيطر على البناية المسرحية عدة قرون، خاصة منذ القرن السابع عشر. حيث أصبحت الصيغة الأكثر اكتمالا هي تقسيم الحيز الداخلي للبناية إلى قاعة

---

(١٧) نفسه، ص : ٨٦.

وخشبة تتواجهان، ويستكين فيها المتفرج إلى مقاعده ثابتا غير متحرك وقد كان التجريب في محاولات هؤلاء الرواد أكثر حدة وعنفا يتميز برفض مطلق للقواعد التقليدية للمسرح، سواء تعلق الأمر بتنظيم السينوغرافيا، أو بأساليب اللعب المسرحي أو بالعلاقة بين الجمهور والفرجة المسرحية.

فالمسرح في نظرهم فقد تلك الجدوى التي كانت تحركه وتضمن له حيويته ونشاطه باعتباره فنا مرتبطا بالحس الجماعي من جهة، وبأعماق الروح الإنسانية المتقلبة من جهة أخرى. كما أصبح نسخا مكرورة مبتذلة تثبت الأقنعة بدل إسقاطها، وتخفي التناقضات الإنسانية العميقة بدل تفجيرها.

ولعله لهذا السبب تميزت تجارب هذا الاتجاه بعودة محمومة إلى المقدس والطقوس باحثة عن ذلك الجوهر الإنساني المفقود الذي ضاع في حمأة الحياة اليومية المبتذلة. كما تميزت بالرغبة الجامحة في أن تمنح للممثل وللمتفرج، وللإنسان عموما، وسائل تحرره من قيود الحياة المادية، وترقى به إلى مدارات اللذة والنقاء والصفاء. ولكن هذا لا يعني أن تجارب هذا الاتجاه كانت متجانسة من حيث المبادئ والأهداف تجانسا تاما، إذ بينها اختلافات جوهرية بينة كما هو الحال مع تجارب الاتجاه الأول ورغم ذلك فهي تلتقي عند البحث المهووس عن تحرير المسرح بكل مكوناته المادية والبشرية من ضوابط القاعة الإيطالية المتكلسة(١٨).

يمكن اعتبار ماكس رينهاردت في ألمانيا من الأوائل الذين مهدوا لهذا الإتجاه، ورسموا خطواته الأولى.

كان يتجه في إخراجه المسرحي إلى تحقيق عروض ضخمة تتجاوز حدود الخشبة الإيطالية وتوظف فنونا متعددة من رقص، وغناء، وتشخيص، وموسيقى ... تحت تأثير فكرة فاغنر حول العمل الفني الشامل.

إن ما ميز عروضه هو ذلك الإتقان الكبير في الإخراج المسرحي الذي

---

(١٨) سعيد الناجي : م. س، ص : ٣٩-٤٠.

يعتمد على تحريك جموع الممثلين في فضاء مسرحي آخر غير فضاء القاعة الإيطالية. وقد ظهر هذا الإتقان مثلا في إخراجه لمسرحية أوديب لسوفوكليس سنة ١٩١٠ في سيرك برلين، مستفيدا من الإمكانيات الفضائية الجديدة التي يتيحها له من أجل بناء ديكور ضخم يرفع الإستثمار المبدع للإضاءة من جماله وانسيابه. وقد تحرر بهذا، من مواصفات الخشبة الإيطالية وما تخلفه بين الجمهور والممثلين من مسافة. وسيستمر رينهاردت، بعد الحرب العالمية الأولى، في ارتباطه بفضاء السيرك، حيث سيحول سيرك برلين سنة ١٩١٩ إلى مسرح ضخم يستقبل ثلاثة آلاف متفرج يحتلون ثلاثة أرباع الحيز الدائري المخصص لهم فيما سيخصص الربع الأخير منه والحلبة الداخلية لاحتضان العرض المسرحي.

فلجوء رينهاردت إلى السيرك قد أغنى التجارب اللاحقة عليه، ليس فقط من حيث استثمار فضائه لإقامة العروض، ولكن بأساليب فناني السيرك ومهرجيه وطرق صنع الفرجة فيه، وهو ما كان ينبئ بعودة الإرتجال ويمهد له، ويشير في الآن نفسه إلى انفتاح المسرح على فنون الفرجة الأخرى لاستثمار أساليبها بحثا عن جمالية متجددة دوما. ويمكن اعتبار هدم القاعة الإيطالية أهم إنجاز لرينهاردت، سيعمقه فيما بعد أرطو في فرنسا وغروتوفسكي في بولونيا(١٩).

أعلن أرطو عن قطيعة حادة مع المسرح الكلاسيكي الذي انزاحت أسسه وقواعده عن البحث العميق عن الجوهر الحقيقي للمسرح، والذي يجب بعثه وتحقيقه من جديد من خلال إحداث مجموعة من التغييرات الجذرية في علاقته بالمتلقي، وبمكونات هذا المسرح الفنية ووسائله التقنية.

لقد كان أرطو يندد بالمسرح الذي تخنقه الجدية والتحليل النفسي والواقعية والمنطق، ويدعو إلى إعادة الحرية المطلقة للمسرح، وهي تلك الحرية

---

(١٩) سعيد الناجي : م. س، ص : ٤١-٤٢.

التي نجدها في الموسيقى والشعر والرسم، والتي حرم منها المسرح بشكل غريب ولأحقاب طويلة من الزمن، يقول جيمس روز إيفانز : «كان أرطو يعلن عن تمرده على لون من ألوان الأداء البلاغي المنمق الذي كان سائدا آنذاك في الكوميدي فرانسيز، وكان يهاجم المسرح الفرنسي الذي كانت تسيطر عليه الكلمات وتقديس المؤلف، وبدلا من شعر اللغة اقترح أرطو المساحة أو المكان مستخدما وسائل مثل الموسيقى والرقص والرسم وفنون الحركة والأداء الصامت والإيماء والغناء والتعاويذ والأشكال البدائية والأضواء»(٢٠).

ومن هنا يتبين أن المسرح ــ في نظر أرطو ــ لم يعد يقتصر فقط على الألفاظ، لأن ماهيته الحقيقية والفعلية تكمن داخل العرض وبواسطته. لذلك، نجده يقول : «لقد كشف لنا مسرح بالي عن تصور لمسرح حسي غير لفظي، حيث يكون المسرح متضمنا داخل كل شيء يمكن أن يحدث على الخشبة، مستقلا عن النص المكتوب، في حين أن المسرح كما نعرفه نحن في الغرب قد أعلن ولاءه الكامل للنص المكتوب، ولم يعد يجد نفسه إلا داخل حدوده. في هذا المسرح الغربي، الكلمة هي كل شيء. وليست هناك إمكانية للتعبير بدونها، لقد أصبح مسرحنا فرعا من فروع الأدب مغلولا إلى فكرة تأدية النص المكتوب»(٢١).

إن وظيفة المسرح إذن ليست وظيفة تعبيرية، ولكنها قدرة إبداعية سحرية، تتعامل مع اللغات المسرحية باعتبارها نسقا من العناصر والمكونات التي تحيل على الواقع اللاواقعي، وهذا ما يسمح لنا بالقول إن أرطو قد استخدم مفهوم الظاهرة المسرحية، للتدليل والإحالة على قيم متناقضة، أي على ما يرفضه ويدعو إليه في الآن ذاته، فتقويض المسرح

---

(٢٠) جيمس روز إيفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٩، ص : ٤١.
(٢١) نفسه، ص : ٤٥.

وخلق مسرح جديد يشكل عملية واحدة هي إحياء هذا المسرح وإعادة القوة التي فقدها إليه، ولا يعني هذا نوعا من الإضطراب في فكر أرطو بقدر ما يؤشر على دقته وفعاليته وديناميكيته.

لقد وضع أرطو الكتابة الركحية في المقام الأول داخل الظاهرة المسرحية، مادام المخرج ــ في نظره ــ هو ذلك الفنان المبدع الذي ينظم الفضاء، ويبتكر اللغة غير الملفوظة المشحونة بالرموز والدلالات، ويخلق نوعا من الإنسجام بين عناصر العرض وآلياته، من موسيقى ورقص وفن تشكيلي وأصوات وإيماءات وحركات جسدية وإضاءة وديكور وما يستلزمه من هندسة معمارية، ويكشف عن أبعادها ومستوياتها الشعرية وطاقاتها الإبداعية، ولهذا عمد أرطو إلى تحطيم أسس القاعة الإيطالية وإلى تفجير فضاءاتها، مؤكدا على أن العرض المسرحي ينبغي أن يؤسس لغته الخاصة، أي لغة الجسد وما تحبل به من أنساق بلاغية وإحالات إشارية ورمزية، لأن هذه اللغة لا تقل أهمية عن اللغة المحكية في الكشف عن الأفكار والتعبير عن العواطف[٢٢].

يقول أرطو : «إنني أعي تمام الوعي أن لغة الحركة والإيماءة والرقص والموسيقى أقل قدرة على تحليل المشاعر الشخصية، أو الكشف عن أفكارها، أو صياغة حالاتها الشعورية بدقة ووضوح مثل لغة الألفاظ، ولكن من قال إن المسرح وجد لتحليل الشخصيات، أو لحل الصراع بين الحب والواجب، وغير ذلك من الصراعات في القضايا ذات الطابع المحلي أو النفسي التي تشغل كل ساحة مسرحنا المعاصر»[٢٣].

ولا يخفى ما في هذا القول من ضرورة التركيز على توظيف لغة مسرحية حسية ومجسدة في الركح، تتوسل بكل تقنيات الفضاء ووسائله وأدواته

(٢٢) عبد اللطيف غياط : أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، م. س، ص : ١٢٤-١٢٥.
(٢٣) جيمس روز إيفانز : م.س، ص : ٤١.

المرئية، ولا يعني هذا إقصاء الكلمة بشكل كلي ومطلق من العرض المسرحي، ولكن إعطاءها أهمية أقل لفسح المجال بعد ذلك للجسد، باعتباره محور الفرجة المسرحية سواء على مستوى صناعتها أو تلقيها، يقول سعيد الناجي : «إن جمالية القسوة تتثمن الجسد في حد ذاته، الجسد المنخرط في فعل الحياة دون تمييز بين الممثل والمتفرج، فالأول في نظر أرطو عنصر مهم للغاية، لأن عليه يتوقف نجاح العرض، وسلبي لأن أي مبادرة شخصية منه مرفوضة بشدة، أما الثاني (المتفرج) فعبر جسده نستطيع أن ندخل الميتافيزيقيا إلى فكره، ومن ثمة يحتل الجسد رغباته وشهواته وتقلصاته، في كائنه وممكنه، المكانة الأولى في المسرح»[٢٤]، فالممثل إذن عنصر من العناصر الأساسية في العمل المسرحي، لأنه محرك العرض ومحور الأحداث، ومن ثمة يجب عليه أن يتحكم في صوته وأنفاسه وحركاته وسكناته، وأن لا ينساق وراء الصدفة والارتجال، إن الممثل على الرغم من ضرورة التعامل معه على أساس أنه علامة مسرحية محايدة، قد سمح له أرطو بأن يحل محل الشخصية، شريطة أن لا يتحول إلى مجرد آلة كسول في يد المخرج الشيء الذي يتطلب منه نوعا من الوعي والمعرفة التي تسمح له بالسيطرة على جسده، حتى يتمكن من موقعة أدائه التمثيلي عند نقطة التقاء العواطف والعضلات الجسمية[٢٥].

إن هذا التحديد التجريبي الجديد لماهية الممثل، كان وراء خضوع مسرح القسوة لمجموعة من التحولات النوعية والتغيرات العميقة في الفضاء المسرحي، تمثلت بشكل أساسي في هدم نسقية ونظام القاعة الإيطالية حيث أصبح على المخرج أن يختار «مكانا مسرحيا موصدا حيث تبطل كل الحواجز بين الممثلين والجمهور، ويحصل اتصال مباشر بين الفئتين،

---

(٢٤) سعيد الناجي : م. س، ص : ٤٦.

(٢٥) سامية أسعد : الشخصية المسرحية ــ مجلة عالم الفكر ــ المجلد ١٨، العدد ٤، ١٩٨٨، ص : ١٢٣.

ويوجد المشاهد وسط اللعبة والعرض ويغرق في تشابك الأضواء والأصوات والحركات المسرحية من حوله، ويتحول المسرح إلى حفل ديني، إلى عيد جماعي يشترك فيه الجميع ممثلين ومشاهدين»[٢٦].

ويعني هذا أن الكتابة الركحية عند أرطو كانت تستهدف بالأساس الوصول إلى عقل المتلقي عبر جسده، وذلك من خلال توظيف مجموعة من التقنيات الفضائية التي أصبحت تخضع لتصورات ورؤى تجريبية جديدة، فالموسيقى ينبغي أن تراعي ضرورة التأثير المباشر والعميق على الإحساس، والإضاءة يجب أن توزع بالذبذبات والتموجات لتحيل على بعض الحالات الملموسة أو المجردة، كالبرودة والحرارة والسرور والغضب، أما الإكسسوارات فوظيفتها هي التأكيد على الجوانب المادية للصور المسرحية والتعابير المشهدية، حتى تتمكن من تحقيق التأثير الحسي على المتفرج، والملابس عليها أن تحافظ على طابعها الطقوسي الذي يكسبها جمالية خاصة، في حين يجب أن تندمج التموجات الصوتية في العرض المسرحي، لتشكل داخله مكونا ماديا تتأسس عليه الفرجة المسرحية، ويؤثر بشكل مباشر على المتلقي لخلق الإحساس بالصدمة القاسية التي لا تحتمل.

إن هذه العناصر والمكونات تتداخل في العرض المسرحي لتشكل نوعا من الانسجام داخل فضاء سينوغرافي، يقوم على مبدأ الفراغ ويتأثث بأدوات بسيطة تمنح الديكور خاصية الإيحاء لا التعيين، ويصدم المتلقي ولا يجعله يبحث عن إحالة مرجعية له[٢٧].

نستنتج مما تقدم، أن أرطو كان يدعو إلى تأسيس كتابة تجريبية جديدة للركح، يقوم فيها المسرح على لغة الجسد والإشارات، وعلى كل الوسائل

---

(٢٦) أحمد ديب شعبو : مسرح القساوة عند أرطو : ــ لغة الجسد والتعبير الحركي والمكاني ــ مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٤٠، ١٩٨٦، ص : ١٣١.
(٢٧) سعيد الناجي : م. س، ص : ٤٧–٤٨.

التعبيرية المادية التي تستهدف حواس المتلقي وتستجيب لحاجاته النفسية المباشرة في الآن ذاته، لأن هذه الكتابة هي التي ستمكن المسرح من العودة إلى صفائه الأصلي، وإلى نشاطه الحقيقي الذي يرتبط بحياة الإنسان، سواء كان صانعا للفرجة المسرحية أو متلقيا لها. ولعل هذه المظاهر التجريبية على مستوى الكتابة هي التي وضعت المسرح المعاصر أمام رؤية فكرية أساسا، تمثلت في نهاية سلطة المؤلف وإبراز قيمة العرض المسرحي وأجهزته وأدواته التنظيمية، فلا غرابة إذن إذا وجدنا العديد من تجارب اتجاهات المسرح المعاصر تعترف بتبنيها لمبادئ وتصورات أرطو، كتجربة المسرح الحي وتجربة مسرح الشمس، ولا يعني هذا أن التجارب الغربية قد تمثلت تلك المبادئ والتصورات بشكل حرفي، يجعل منها نسخا متناظرة ومتماثلة لمسرح القسوة، ولكن ينبغي التأكيد على أن لكل تجربة من التجارب المسرحية المعاصرة سماتها وخصوصياتها الفنية والإبداعية التي تميزها، وتجعلها تختلف كل الإختلاف عن مسرح أرطو.

نخلص إلى القول أن التجريب في المسرح الغربي كان يستهدف في العمق الانفتاح على حداثة مسرحية تخالف النماذج السابقة. حداثة تستقي ملامحها من التطور التاريخي للفن المسرحي من جهة، ومن جماليات أخرى مختلفة عن الجمالية الغربية أشد الاختلاف وهي وإن استندت إلى حداثة مجتمعية واضحة كانت تختلف معها في أفق تصحيح مساراتها ومسالكها. كما أنها حداثة أكدت اختلاف المسرح وخصوصيته، وأرست الأسس النظرية والجمالية للاختلاف كقيمة مهيمنة تستطيع أن تؤطر السلوك اليومي للإنسان، وتوجه أشكال إبداعه وإنتاجه الفنية. إن هذا التحديد لعلاقة التجريب بالحداثة في المسرح الغربي سيفيدنا في مقاربة التجريب في المسرح العربي بإنجازاته وتعثراته من خلال المقارنة بينهما، وتفحص أشكال تعالقهما.

وهذا يعني أن الممارسة الإبداعية التجريبية ليست بريئة من الناحية الإيديولوجية، لأن المبدع يكتب انطلاقا من موقع اجتماعي ذي تقاطعات تاريخية. وإذا أضفنا السمة التشكيكية للتجريب في القيم السائدة، والتحريض على تقوية الشعور بوجوب إعادة النظر في كل ما بات يمثل إعاقة في أفق التغيير، اتضح لنا مدى الحمولة الإيديولوجية لأطروحات التجريب.

«وما دام التجريب هو فعل الحرية في أصفى حالاته، فإنه يظل نقيضا لكل سلطة تفرض قيودها. سواء باسم المبدأ السياسي أو العرف الأخلاقي أو اللباقة الاجتماعية أو الاتباع الديني أو القواعد الفنية»[٢٨].

بهذا المعنى، فالتجريب ليس عملية مجردة تنحصر في مجرد البحث عن تقنيات أو أشكال ما. و لا يمكن فصله عن الإيديولوجيا على الرغم من «كونه يدل على الشك، وهو الفرضيات والاحتمالات، في حين أن الإيديولوجيا تدل على اليقين أو ما يشبه اليقين»[٢٩].

ولعل ما يؤكد صواب هذا الرأي كون التجريب ارتبط بالطليعة، وكلاهما وجد ذاته في الآخر.

- المقومات النظرية لمفهوم التجريب :

إن مفهوم التجريب يرتبط ارتباطا شديدا بمفهوم الحداثة، الذي يعتبر ابتكارا لقيم جديدة لم تكن سائدة من قبل. لذلك، يمكن القول إن كلا من حركتي التجريب والحداثة تأخذان دائما في اعتبارهما مرحلتين أساسيتين:

١- وضع الافتراضات والتصورات ومحاولة التأكد من صحتها انطلاقا من استخدام حلول جديدة، وبذلك شكلت الحداثة والتجريب قاعدة أساسية من قواعد الإبداع.

---

(٢٨) جابر عصفور : معنى التجريب – مهرجان القاهرة الدولي الرابع للمسرح التجريبي – العدد١، السنة ١٩٩٢، وزارة الثقافة المصرية، ص : ٦.

(٢٩) عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي- مجلة فصول المصرية- المسرح التجريبي، الجزء١، المجلد ١٣، العدد٤، شتاء ١٩٩٥، ص:٢١.

٢- التنقل في مجالات الإبداع حتى يتمكن المبدع من مواجهة مشاكل فنية نمطية وصعوبات تقليدية متعددة ومختلفة[٣٠].

يفهم من هذا أن الحداثة هي بمثابة نزعة إبداعية تستهدف إعادة صياغة الموروث السائد ليتناسق مع السياقات المرجعية القادمة. إنها حركة تنظر إلى الحاضر بعين المستقبل فتعمد إلى نقل التعبير الفني وجعله متناغما مع المنتظر والآتي، وذلك حتى لا يتقهقر الفن وراء الحضارة المتغيرة، أو يخطو خارج التاريخ المطرد، لذلك وصفت الحداثة بكونها نزعة رؤيوية عند الفنان الحديث، يخترق بموجبها كل الحواجز والعوائق الظاهرة ليغوص إلى أعماق الواقع المعيش، ويكتشف حقائقه ويسبر أغواره، كما وصفت بكونها عملية ثورية في أساليبها ومناهجها، لأنها تقف على النقيض من المألوف القبلي القائم في بيئتها، انطلاقا من وعي مضاد دائم ومستمر، ينتج عنه نوع من التطور الذي لا يعرف التوقف، ويتولد عنه أيضا ضرب من العطاء الذي لا حدود له لأنه يتجاوز ويقتحم المستقبل من خلال مجموعة من الحركات الجدلية التطورية[٣١].

وإذا كان مفهوم الحداثة يرتبط بمفهوم التجريب ويتداخل معه، فإن هناك مصطلحا آخر، لا يقل عنه أهمية من حيث تعالقه وتقاطعه مع فعل التجريب، هو الطليعة. لذلك، نجد العديد من الدارسين يستحضرون ــ وهم بصدد إبراز المقومات النظرية للتجريب ــ هذا المصطلح ويحددون أهم الخصائص والسمات المشتركة بينه وبين التجريب.

إن مفهوم الطليعة يعتبر مفهوما نسبيا وملتبسا. وعلى الرغم من ذلك فقد أجمع النقاد على أنه ذلك الأثر الذي يحمل قطيعة مع ما يسبقه من أعمال فنية أو إبداعية كان ينظر إليها في وقتها على أساس أنها أعمال طليعية.

---

(٣٠) هناء عبد الفتاح : م.س، ص : ٣٩-٤٠.

(٣١) مفيد الحوامدة : -التجريب ومفهوم الحداثة – دراسة حول تجربة يان كوت على أوريستية يوريبيدس – مجلة المسرح المصرية – عدد ٨٦، ١٩٩٦، ص : ٧٤.

ذلك أنه يكفي بالنسبة لأي أثر فني أن يقاطع بشكل عنيف التقليد الأدبي أو الفني في عصره وأن يحمل في أشكاله وصيغه ومضامينه نوعا من التحدي ليصبح عملا طليعيا، لكن في الوقت الذي يلحق فيه التقليد الأدبي هذا العمل وينتسب إليه عن طريق مرونة تصيبه، يتحول العمل الطليعي بدوره إلى عمل تقليدي وكلاسيكي متجاوز(٣٢).

لذلك، أصبحت كلمة الطليعة ملازمة للحركات الإبداعية التجريبية منذ القرن التاسع عشر في فرنسا، لتتسع دلالة الكلمة بعد ذلك، ولتقترن بنزعة التجديد والحداثة بشكل عام منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

وعلى الرغم من كون الطليعة تعد ظاهرة منتظمة، فإنها ليست بالضرورة ظاهرة ثابتة أو أبدية الوجود. لأنه قد وجدت فترات تاريخية لم تعرف أية حركة طليعية. فلكي تتواجد الحركات الطليعية في الفن والأدب ينبغي على المجتمع أن يوفر شرطين أساسيين :

الأول : فن سائد ومتداول يمتلك طبيعة محافظة إلى حد ما.

والثاني : نظام ذو بنية ليبرالية.

إن هذين الشرطين هما اللذان يمنحان لفعل التحدي مبرره وحريته، ومن ثمة كانت الطليعة مستحيلة في المجتمعات التي تكون فيها الآداب والفنون خاضعة لرقابة ما، كما تكون مستحيلة في تلك المجتمعات التي يكون فيها الإبداع حرا تماما. وبناء على هذا الاعتبار ارتبطت الطليعة ارتباطا وظيفيا بوجود محافظة سائدة دون أن تكون هذه المحافظة مهيمنة ومستبدة. ولعل هذا هو السبب في ازدهارها بسهولة داخل المجتمعات البورجوازية الليبرالية في أوائل القرن العشرين(٣٣).

إن الطليعة وإن كانت متحدية، فإنها لا تعتبر"هدامة" كالتجريب وهذا ما

---

(٣٢) رولان بارت : مسرح الطليعة الفرنسي – ترجمة رشيد بناني – مجلة عالم الفكر–المجلد ١٧–عدد ٤، ١٩٨٧، ص : ٢٠١.

(٣٣) رولان بارت : مسرح الطليعة الفرنسي –ترجمة رشيد بناني–مجلة عالم الفكر–المجلد ١٧. عدد ٤، ١٩٨٧، ص : ٢٠١–٢٠٢.

يجعل المبدع أو الفنان الطليعي متواجدا في وضع متناقض على الدوام. وهذه المفارقة في وضعه هي التي تسبب له نوعا من الارتباك، ذلك أنه من جهة يرفض بشدة الجماليات الكلاسيكية للمجتمع الذي ينتمي إليه، ولكنه من جهة أخرى يكون في حاجة إلى هذا المجتمع لتشكيل جمهوره وقراءه ومتلقيه[٣٤].

لقد أجمع الدارسون والنقاد الذين حاولوا تفسير مصطلح التجريب ووضعه في إطار تعريف علمي محدد، على أن التجريب يتحرك معرفيا بدافع الرغبة في اكتشاف الممكن وإدراك المحتمل في حركة الأشياء والظواهر والمواقف والأفكار، وكل من هذا الممكن والمحتمل يتموقع في الزمن الآتي لمستقبل فعل التجريب وليس في الزمن الماضي الذي يبدأ منه هذا الفعل، على أساس أن كل فعل من أفعال التجريب هو بمثابة وتر مشدود بين قطبين، هما الحاضر الذي يسعى إلى التخلص من ماضيه، والمستقبل الذي تستشرف إليه العناصر الواعدة في الحاضر[٣٥].

إن التجريب فعل متوتر غير أنه في سيرورته المتوترة وحركيته المتغيرة باستمرار، يؤسس شكلا من أشكال الوعي الضدي الذي يجعل من ذاته موضوعا للتأمل والنقد والمساءلة.

إن تأكيد ذات التجريب تتم من خلال الحضور الضدي، وغايته في ذلك، أن يتحول ذاتيا من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية. وإذا كان فعل التجريب يقوم على الحرية، فذلك لا يعني اقترانه بالعشوائية والعبثية بمعناه العام، لأن الشروط التاريخية والخصوصيات الاجتماعية لها تأثير فاعل في الممارسات التجريبية.

فالعلاقة الجدلية بين فعل التجريب وبين ما هو اجتماعي تاريخي «تجعله تعبيرا فنيا عن أوضاع قد أصبحت متجمدة، وأنه قد آن الأوان لتغيير هذه

(٣٤) نفسه، ص : ٢٠٢.
(٣٥) جابر عصفور : –التجريب المسرحي في حياتنا – مجلة فصول المصرية، المجلد ١٤ عدد ١، ١٩٩٥، ص : ١٣.

الأوضاع بالبحث عن أشكال جديدة، هذه الأشكال الجديدة ستكون بالطبع أشكالا فنية، لكنها لا تلبث أن تنعكس على الوضع الاجتماعي»(٣٦).

ومن ثمة، فالتجريب ليس عملية معزولة ومنحصرة في دائرة ما هو جدلي فلسفي. وأن إمكانية التجريب في ظل واقع اجتماعي يتسم بالجمود وانعدام القابلية للتغيير، تبقى غير مضمونة، لأن من شروط التجريب خلخلة السائد وتحطيم المطلق، والتشكيك في الثابت.

لذلك ستكون مهمة الفنان التجريبي في المجتمع التقليدي صعبة وشديدة التعقيد، خصوصا عندما يتعلق الأمر بفن ذي طبيعة جمعوية مثل الفن المسرحي الذي هو فن التواصل والتوعية وإثارة الأسئلة الحاسمة[٣٧].

وعلى الرغم من كون التجريب يعد خطوة للأمام تتجاوز المتعارف عليه وتهدف إلى كسر الجمود الذي يصيب الفن بسبب وقوعه في قيود التقليد، فإنه ينبغي عل الفنان المجرب أن ينظر في اتجاهين مختلفين في اللحظة ذاتها: اتجاه يؤدي إلى المستقبل وآخر يأتي من الماضي بهدف صنع حاضر فني جديد وممتع[٣٨].

وإذا كان العالم الجديد ـ الذي نعيش فيه، والذي يطلق عليه عالم ما بعد الحداثة، قد فرض مجموعة من التحديات الفنية على فعل التجريب، ووضعه في مواجهة إشكاليات جديدة لم يألفها ـ فذلك لا يعني أن يمضي التجريب في سياقات التخبط، من أجل الخروج عن المألوف بلا وعي وبلا جدوى، أو أن يتسم بنوع من الفوضى أشكال وصيغ وقوالب لا تفي بالغرض المطلوب وتعوق عملية النمو والتطور.

وإذا كان التجريب لا يعتبر تحقيقا لرغبة سابقة، بقدر ما يعتبر حاجة ملحة

---

(٣٦) فريدة النقاش : حرية التعبير هي مفتاح المستقبل – مجلة أدب ونقد القاهرية – العدد ٨٦، أكتوبر ١٩٩٢، ص : ١١٤.

(٣٧) عبد الرحمن بن إبراهيم : م.س. ص : ٩٨-٩٩.

(٣٨) الإمام سيد أحمد : حول التجريب في المسرح، قراءة في الوعي الجمالي العربي، الهيئة العامة المصرية للكتاب – ١٩٩٢، ص : ٥٢.

يتطلبها العصر واللحظة التاريخية، فإن «للفنان المبدع الحق في التجريب داخل الإبداع، بقصدية تغييب التقليد والتناقض والتكرار، وبهدف منح الفن القدرة على تحقيق المتعة والتأثير الجمالي والفكري، من خلال الربط البنيوي بين الأشكال الفنية والمضامين الفكرية الإيديولوجية التي تنسجم معها»[(٣٩)].والسيد حافظ هو رائد المسرح التجريبى فى مصر والوطن العربى وصاحب أكبر كم وكيف فى هذا المجال وأوقع النقد فى حرج وهرج ومرج وكان ولابد من حدوث اضطراب معرفى فما كان عليّ إلا وضع هذه التجربة التى قام بها على مائدة الحوار والنقاش ولست أول من قدم هذا فقد قامت الدكتورة ليلى بن عائشة ١٩٩٥ م من الجزائر بتقديم كتاب باسم السيد حافظ والمسرح التجريبى كما قدم كتاب آخر باسم (إشكالية التجريب فى مسرح السيد حافظ) تأليف الباحث الهوارى بن يونس ٢٠٠٤ من المغرب و كتاب آخر للدكتور مصطفى رمضاني الفعل الدرامى فى المسرح التجريبى من المغرب.. هم أساتذة ونقاد كبار من دول المغرب العربى وهاهو صوت العراق النقدى ينضم للمسيرة النقاشية النقدية حول ريادة تستحق الحوار وتطرح كل أعمالها الأسئلة الكبرى حول مفهوم التجريب والطليعية في المسرح..

أما الكاتب المبدع السيد فيقول عن نقاد مصر وتجربته فى كتاب مسرحية " والله زمان يا مصر:" عام ١٩٧٣ :

هكذا كان نقاد مصر شرفاء كالملح يضيئون سماء الحركة الثقافية والأدبية فى مصر. كان مفهوم المسرح الطليعى لدينا هو أن نبحث عن شكل وأصالة وجوهر وتاريخ وتراث الأمة (المسرح – التراث – الحاضر – المستقبل) مسرح يسبق المسرح السائد. مسرح متقدم شكلاً وموضوعاً.

---

(٣٩) عبد اللطيف غياط : مظاهر التجريب في المسرح المغربي : مسرح الهواة نموذجا – أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه – تحت إشراف د.حسن المنيعي، كلية الآداب ظهــر المهراز فاس (مرقونة) ٢٠٠١-٢٠٠٢، ص : ٢٩.

لذلك كنا نرى أن المسرحيات التى نقدمها يجب أن تكون مستنيرة وتجتاز المرحلة، المسرح الطليعى وقت المعركة لا يستغرق فى التجربة بل هو مسرح ملتزم أى يكون له قضية وأن يلتحم بالشارع المصرى.

والله زمان يا مصر وكرم مطاوع :

كنت فى زيارة للقاهرة فى الإدارة العامة للثقافة الجماهيرية وتحدثت مع عمر برعى فقال لى : على مصطفى أمين يريد أن يقابلك (عمر برعى من شرفاء مصر وكتابها الأنقياء) (على مصطفى أمين مؤلف مسرحية الشهيد وهو شاب نابغة) وحين قابلته قال : كويس أنا أتيت فى الوقت المناسب – لماذا؟ ما حدث؟

قال : لابد أن تذهب إلى كرم مطاوع فى المسرح القومى، قلت له لماذا؟

إنه لا يعرفنى.. قال أعلم لقد طلب منى أن أرشح له مسرحية عن المعركة للعرض فى معرض مقتنيات أسلحة العدو، فقلت له : مسرحية والله زمان يا مصر ولقد وعدته بمقابلته ومعى النص اليوم الساعة الخامسة فى المسرح القومى وما دمت إنت صاحب المسرحية اذهب وقابله وأخبره أنك صاحب النص الذى رشحه له على مصطفى أمين.. وكاتب مسرحى وناقد معروف. سافر إلى أوروبا، وغاب هناك.

وشكرته بحرارة وخرجت وقتلت لصديقى سيد شحم اعتقد أننى سأسافر إلى الإسكندرية اليوم قبل الساعة الخامسة: قال سيد شحم لماذا؟ قلت له سأحاول أن يكون معى النص لأن النص ليس معى.. لم أشأ أن أخبر صديقى سيد شحم وزوجته الصحفية الرائعة نجوى فؤاد صديقا عمرى عن سببب رفضى التعامل مع كرم مطاوع وأنا أعلم أنه حلم وأمل لأى كاتب جديد أن يطلب عمله لا أن يرفضه لكننى كنت أعلم نرجسيته وهو فنان قدير وله نرجسيته وهو حر وأنا أرفض هذه النرجسية.

وقال عمر برعى إن الأستاذ/ سعد الدين وهبه رفض التنازل الذى كتبته عن الأجر وعن مكافأة مسرحية والله زمان يا مصر للمعركة وقال

يصرف ٥٠% من المكافأة تقديراً لهذا الشعور.. كنت أعلم أن سعد الدين وهبه كان الرجل الوحيد فى مصر الذى يعرف خريطة إبداع مصر مبدعيها.. عشاقها.

كان الأب الروحى للحركة الثقافية فى مصر ورغم كل الظروف تحمل كل سفالات وأحقاد وأنصاف المبدعين فى مصر وكان صامداً كالتاريخ.

والله زمان يا مصر والمحلة الكبرى :

عندما عدت للإسكندرية أدركت أننى فعلت الصواب ووجدت رسالة من المحلة الكبرى من شاب مخرج وفنان تشكيلى يقول فيها : إنه يدعونى لمشاهدة مسرحية والله زمان يا مصر فى مهرجان القاهرة على مسرح السامر.

والله زمان يا مصر واحتفالات أكتوبر فى الثقافة الجماهيرية على مسرح السامر:

ذهبت لمشاهدة مسرحية والله زمان يا مصر لفرقة المحلة الكبرى وأرسلت من الإسكندرية رسالتين الأولى للناقد الصديق المبدع فتحى العشرى والثانية للناقد المبدع أحمد عبد الحميد وبالطبع دعوت صديق عمرى وأستاذى سيد شحم والعزيزة نجوى فؤاد.. وعندما وصلت إلى القاهرة فوجئنا بالناقد فتحى العشرى يحضر إلى مسرح السامر ومعه إذاعة القاهرة ومعه مذيعة أظن اسمها ابتسام وسجل معى أول حلقة لبرنامجه الإذاعى.. جمهور المسرح.

وحضر أحمد عبد الحميد وكان العرض متواضعاً ربما لأن الإمكانيات غير متوفرة ربما لأن الصدق أحياناً يكون أعلى من الحرف الفنية.. هز كتفى الأستاذ أحمد عبد الحميد وقال : إنت كنت جيداً.. واستضافنى العشرى فى إذاعة القاهرة فى البرنامج ولأول مرة أوافق أن أتحدث فى الإذاعة ولقد رفضت أن أسجل ولكننى شعرت أن فتحى العشرى جاء من أجلى وسجل مع عبد الرحمن الشافعى وسجل مع كثيرين وهو

يعلم أننى لا أملك ثمن العودة بالقطار للإسكندرية وأحترم رسالة عليها طابع بريد بمبلغ خمسة مليمات كنت أشعر أن عصر السادات سوف يأتى بعاصفة لكل الإنجازات الاجتماعية وسوف يقلب المجتمع لصالح آخرين خرجت من المسرح وفى جيبى ستون قرشاً ثمن العودة بالقطار ركبت مواصلات على حساب سيد شحم وعدت للإسكندرية.

والله زمان يا مصر والمسرح السياسى فى منظمة الشباب الاشتراكى الناصرى :

كان السادات متقلب المزاج وحدثت مشاكل بينه وبين الكتاب والأدباء وبدأ نجوم وأبطال أكتوبر أصحاب الكلمة الجريئة والشريفة فى خانة.. أعداء الأمة.. تم تعيينى بمبلغ عشرة جنيهات فى الشهر بالمكافأة كمحاضر فى الثقافة الجماهيرية، كانت منظمة الشباب الناصرى فى حالة حرجة والسادات يريد أن يتخلص منها على مراحل حتى صورة عبد الناصر الزيتية الكبيرة التى كانت توضع فى حديقة الشلالات بدأ عمال البلدية كل يوم يطلقون عليها خراطيم المياه بحجة غسلها حتى تتشقق من الشمس والمياه وتتساقط وقتها وبالفعل تساقطت وفوراً أمر محافظ الإسكندرية بوضع صورة السادات بدلاً منها ودعانى صديقى الأستاذ/ محمد الخولى المسئول السياسى عن المنظمة وطلب منى تنشيط المسرح عن طريق عمل مسابقة وتعيينى مسئولاً عن المسرح السياسى بالمنظمة بمكافأة وبالفعل أعددنا مسابقة حول مسرحية والله زمان يا مصر وبدأت الفرق تعمل فى المسابقة، بينما كنت أجتمع مع محمد الخولى فى قصر ثقافة الحرية زارنى شاب يحمل فى يده مسرحية وقال إنت السيد حافظ قلت نعم قال أنا أعطيك مسرحيتى لتخرجها لى فقلت هذا شرف لى اتركها لى حتى أقرأها وكانت عيناه جاحظة ومتوترة بعض الشيء لكنه قال لا.. اقرأها الآن.. وفتح الصفحة الأولى وأخذ يقرأ قبل أن أجيب.. ثلاث شخصيات تظهر على المسرح الأول يقول أنا الفقر، والثانى يقول أنا المرض، والثالث يقول أنا الجهل، الثلاثة معاً.. نحن سبب بلاء الشعوب.. ها

ها.. ها ها.. قلت له كفى دعها لى اقرأها فى المنزل قال متى أحضر لك وأشاهد البروفة قلت يا راجل نقرأ الأول ومر أسبوع والشخص نفسه جاءنى وكان معى بالصدفة الغريبة محمد الخولى الذى أخذ يكتم الضحك وقال لى هذا الشاب.. قرأت المسرحية قلت له شوف أنا سأرسلها إلى القاهرة للجنة الثقافية الجماهيرية عند الأستاذ حسن عبد السلام ويقرر لأنه المسئول الأول عن المسرح فى الثقافة الجماهيرية فقال.. لا أريد حسن عبد السلام أو حمدى غيث أريدك إنت تخرجها.. قلت له سامحنى من هذا الشرف وهنا تدخل الفنان المسرحى محمد حسونة صديقى وقال يا عم الأستاذ سيد حافظ مش فاشى فنظر إلى الأستاذ حسونة ولى وخرج وفى اليوم التالى جاء محمد صدقى الأديب والناقد فى جريدة الجمهورية وقال إنه جاء ليحضر حفلاً فى مسرح سيد درويش وأخذنى معه وسألته فى الطريق من فى الحفل قال السيدة جيهان السادات فقلت له لابد وأن أشاهدها فذهبت معه كنت تركت البروفات لمحمد حسونة ليديرها وجاء المؤلف الشاب وقابل محمد حسونة وقال له من فضلك فين السيد حافظ قال له.. يابنى مش فاضى لك فجذبه من يده ووجد محمد حسونة عشرة من الشباب ينتظرونه على باب قصر ثقافة الحرية ليضربوه وظل يضربهم حتى دخل المستشفى ليلتها وبينما أنا أحدث الأديب والناقد محمد صدقى عن تجربته (والله زمان يا مصر) فى المسرح شاهدت فاروق حسنى.. كان قد جاء من باريس فى زيارة خاطفة وجلس بجوار سعد الدين وهبه فى البنوار وعندما شاهدنى أشار لى بأنه يريد أن يحدثنى وفى الاستراحة صافحنى فاروق حسنى بحرارة قائلاً: تعال أقدمك للأستاذ سعد وهبه. يا أستاذ سعد سيد حافظ هذا مجنون.. عبقرى مسرح قال له اعرفه يا فاروق.. فضحكنا وانتهت لحظة اللقاء لأعود للقصر ليخبرونى أن حسونة المغربى دخل المستشفى وأخذ علقة بدلاً منى ومن أجل مجنون المسرح هذا.. وفى ثانى يوم ذهبت إلى محمد الخولى لأحصل على المكافأة الشهرية.. فقال لى : للأسف لابد وأن نقابل وزير الشباب وأمين عام المنظمة الدكتور

عبد الحميد حسن وذهبت إلى مقر المنظمة فى شارع حسن صبرى بالزمالك لأقابله.. كان عبد الحميد حسن زميلنا فى مظاهرات ١٩٦٨.

وهو ضمن الوفد الذى قابل الزعيم الراحل جمال عبد الناصر فى خطاب فى الجامعة وكنت فى العام نفسه اشترك فى نفس المظاهرات وكنت رئيساً لاتحاد طلاب محافظة الإسكندرية وعضواً بمنظمة الشباب الاشتراكى ولكن لم يحالفنى الحظ مثله لإلقاء خطاب أمام عبد الناصر.

المهم أنه تولى وزارة الشباب ورجل محظوظ وكنت أحمل حقيبتى المتواضعة فى يدى وعندما طلبت مقابلة عبد الحميد حسن.. لم أقابله لأن سكرتيره قال مشغول جداً معالى الوزير فانتظرته عند سيارته.. وصافحته.. معالى الوزير د. عبد الحميد حسن.. أنا السيد حافظ مسئول المسرح السياسى لمنظمة الشباب الاشتراكى قال أهلاً.. وركب السيارة وتركنى.. وجدت محمد الخولى (أمين عام الشباب المساعد بالإسكندرية) أمامى قال هه قابلت الوزير.. قلت ولا الخفير.. ضحك وقال تعالى غداً قلت ماشى ماشى الحال قال أين ستنام قلت لا أدرى.. قال تعال لتنام فى معسكر الجزيرة.. قلت لا بأس وهناك ذهبت إلى المسكر وليلتها شاهدت أكبر كمية ناموس فى حياتى واكتشفت سراً من أسرار حياتى أن الناموس يترك كل البشر فى أى مكان ويأتى لى وإن بينى وبين الناموس علاقة غريبة وعجيبة. يومها ظل الناموس يحاصرنى وأنا تحت البطانية هارباً منه وبكيت من الهلع الذى رأيته من المئات منه.

وفى الصباح ذهبت لمقابلة وزير الشباب وجدته مشغولاً جداً ولن يحضر اليوم وعدت إلى الإسكندرية وقررت أن أعمل كمسئول عن المسرح السياسى لمنظمة الشباب الناصرى بالإسكندرية مجاناً.

قلت لمحمد غنيم نريد مسرحاً نعرض عليه تجربة المسرح السياسى قال: ليس عندى مسرح كما تعلم القاعة تحت أمركم.. قلت له لا تصلح ولكن هناك مخزن للنفايات وتخزين الخشب والدوسيهات.. القديمة

تابع للقصر.. قال ليس عندى عمال لتنظيفه وهو يحتاج إلى عدد كبير من العمال. قلت له دعنا نحن ننظفها.. فجمعت أربعين شاباً وفتاة وبدأنا فى نظافة القاعة، وعندما انتهينا من نظافتها قلت له نريد بعض البرتكيلات فأعجبته الفكرة وكان رجلاً ذكياً، وبسرعة نزل وجمع عامل المخزن للملابس والديكورات وعامل الإضاءة والسيدة ليلى مهدى مهندسة الديكور، وقمنا بتجهيز قاعة عرض رائعة مكونة من برتكيلات ومسرح مفتوح حوله المقاعد.. وفى أثناء التجهيزات شاهدت إيمان الصيرفى.. الشاب الذى يساعد صلاح صالح فى الإخراج فقلت له.. تعال يا أخ إيمان أعلم أنك تريد أن تخرج وتصبح مخرجاً.. ما رأيك أن تذهب إلى أحد أقسام الشباب وتخرج مسرحية والله زمان يا مصر.. نظر لى طويلاً وقال موافق.. وأدركت يومها إن إيمان الصيرفى سوق يكون مخرجاً لأن إمكانياته كممثل لا تتناسب مع الواقع الفنى فى بلدنا.. وقدم مائة شاب مسرحية والله زمان يا مصر فى ٦ أكتوبر ونجحت التجربة نجاحاً طيباً.

والله زمان يا مصر

ومسابقة الثقافة الجماهيرية فى الإسكندرية :

فى عام ١٩٧٤ رمضان ١٣٩٤ قررت الثقافة الجماهيرية بالإسكندرية تقديم مسرحية والله زمان يا مصر ضمن مطبوعات الثقافة الجماهيرية وأمانة الدعوة والفكر بالإسكندرية وكتب على الغلاف ٦ أكتوبر فى أدب الإسكندرية صمم الغلاف شاكر المعداوى، وكان الكتاب يضم قصائد ومقالات للدكتور محمد زكى العشماوى والدكتور حسن ظاظا وقصائد أدوارها سعد وسامح درويش وعبد العليم القبانى وعبدالمنعم الأنصارى وكمال الدين الملاح وفوزى خضر ومحجوب موسى ومحمود العتريس وإبراهيم غراب والسيد عبد الغنى شطا وعلى المحمدى وفرج السيد فرج وكامل حسنى ومحمد مكيوى وميلاد واصف وقصه لابراهيم عبدالمجيد ومسرحية والله زمان يا مصر وبعدها طرح محمد غنيم فكرة

عمل مسابقة أكتوبر وتقدمت للمسابقة وكنت احتاج إلى النجاح فى المسابقة.. كانت قاعة قصر ثقافة الحرية ولأول مرة فى تاريخ الإسكندرية تقدم عرضاً مسرحياً جاداً وطنياً لمدة ٨٦ ليلة لعرض مسرحية (وطنى يا وطنى) الجماهير تأتى ونطردها لازدحام الصالة.

وقاعة مسرح سيد درويش مغلقة لا توجد ميزانية وأعضاء الفريق يصرفون من جيوبهم لشراء الأكل وشرب الشاى والمواصلات ويحضرون مبكراً لتنظيف قاعة العرض، وأحياناً عندما يحب شاب فتاة تمثل معه يحضر مبكراً وكنت أحاول أن تبتعد المشاكل العاطفية عن الفريق وأن العلاقات تكون بعيداً عن الفرقة حتى لا تؤثر على مسيرة الفرقة.. جاءت إذاعة القاهرة وإذاعة الشرق الأوسط وإذاعة الإسكندرية لتأخذ أحاديث عن الفرقة وكان دائماً محمد غنيم يقول: تحدثت نيابة عنكم لأنهم جاءوا من أجل الثقافة الجماهيرية وليس من أجلكم.

وذات يوم أخذنى صلاح أبو الكل عندما شعر بتكرار المسألة.. قال: لى صديقى فى الإذاعة اسمه خميس الجيار فى إذاعة الإسكندرية سجل بعض مقاطع من المسرحية ويريد أن يجرى معك حواراً ومعى حول حرب أكتوبر ما رأيك نشرب شاى فى إذاعة الإسكندرية وذهبت معه وأثناء الحديث سألنى.. خميس الجيار.. ما هى المكافآت التى تعطى لك وكم أجرك الآن بعد هذا النجاح فقلت عشرة جنيهات محاضرات فى الشهر فأوقف التسجيل وقال ماذا تقول عشرة جنيهات محاضرات.. أنا أسأل أجر التأليف والإخراج قلت أنا أعمل مجاناً.. أخذ الرجل يضع يده على رأسه ويخلع نظارته وقال لسه مصر بخير فقال له صلاح أبو الكل كلنا نعمل من أجل مصر وأنت تعمل من أجل مصر فقال له خميس الجيار أظن أن ما يفعله هذا الرجل مختلف عنى وعنك يا صلاح..

كنت انتظر مسابقة (والله زمان يا مصر) فى الثقافة الجماهيرية قالت لى مدام عواطف عبود هارد لك يا سيد.. فسألت ما معنى هارد لك

قالت النتيجة ظهرت واسمك مش فيها.. قلت لها يعنى هذا إننى أضعف كاتب فى الإسكندرية أو فى مصر.. قالت تقدم للمسابقة أربعة.. ثلاثة فازوا بالمركز الأول وأنت هارد لك.. سألت محمد غنيم ما معنى هذا من الذى فاز قال رجب سعد الدين السيد قلت له رجب سعد السيد كاتب قصة ممتاز وأكيد عندما يكتب مسرح سيكتب بطريقة ممتازة من هم أعضاء لجنة التحكيم قال أنا والدكتور عشماوى. واتصلت بالدكتور محمد زكى العشماوى وسألته كيف أكون دون المستوى فى المسابقة.. فسألنى أى مسابقة يا سيد أنا لم أحكم فى أى مسابقة شوف فيه إيه بينك وبين غنيم ولا تدخلونى فى الأمر.

كان رجب سعد السيد صديقى ومن أعز أصدقائى هو وإبراهيم عبدالمجيد والسعيد الورقى ورأيت أن احتجاجى أو عمل أى ضوضاء سيؤثر على علاقتى بصديقى وكان محمد غنيم من أنشط موظفى مديرى قصور الثقافة هو وفاروق حسنى مدير قصر الأنفوشى.. كتبت رسالة إلى فاروق حسنى فى باريس أخبره فيها عما فعله محمد غنيم معى ولم يأتنى الرد.

محمد غنيم وإخراج والله زمان يا مصر :

بعد أسبوع استدعانى محمد فى مكتبه وقال لى ابسط سأخرجك لك مسرحيتك والله زمان يا مصر بنفسى قلت له شكراً قال أسامة عبد الوهاب سيحضر اليوم ليقرأ وحدثت خميس عبيد وعايدة حسن اسماعيل وسامى منير واللى قالولك تعالى شوف الفريق.. وحدثت فتحى جنيد وجلست معه افهمه المسرحية علشان يعمل ألحان المسرحية. وشاهدت بروفة واحدة بين محمد غنيم وأسامة عبد الوهاب فقط. لكن لم تتم المسرحية ولذلك قررت أن أخرجها بنفسى لفريق منتحب المسرح السياسى بالمنظمة..

وبالفعل قدمتها وفى أخر يوم للعرض فوجئت بالممثل الذى سيلعب الشخصية الرئيسية يدخل المسرح ومعه لبانة فى فمه وفتاة ويتسكع بطريقة أثارتنى فقررت عدم صعوده على المسرح ومثلت بدلاً منه

الشخصية ولكننى فوجئت بأن الجمهور يضحك من كل قلبه مع أن المفروض أن الشخصية الرئيسية يكون فيها الجدية والثبات لتحظى باحترام الجمهور وبعد أن نزلت من على المسرح قال لى محمد الخولى تعرف إنك ممثل كوميدى ممتاز شوفت الناس بتضحك ازاى.. قلت له.. نسيت التمثيل ولكننى ألجأ إليه كضرورة.

مسرحية والله زمان يا مصر ومسرح القطاع الخاص :

حاول صديقى سيد شحم أن يساعدنى فطلب منى أن أقدم مسرحيتى إلى فرقة (..) وهى فرقة قطاع خاص تكلم هو مع أحد الشركاء بشأنها وكان مسرح القطاع الخاص فى مصر قد أصابه الذبول على رأى الناقد حازم هاشم ولا يعرف ماذا يقدم أثناء المعركة أو ماذا يفعل. ولكن صاحب الفرقة أشار إليه أن مسرحية من فصل واحد لا تصلح ولابد من تحويل المسرحية إلى ثلاثة فصول. فقلت له يا عم سيد ذات يوم ذهبت إلى مسرح قطاع خاص لأشاهد إحدى بروفاته وكان قد دعانى زميلى فى كلية دار العلوم الفنان محمد متولى وكان يعمل حينئذ مديراً لخشبة المسرح وكان اسم المسرحية موزة وثلاث سكاكين وهى من تأليف وليم باسيلى وأثناء مشاهدة البروفة وكانت نجوى سالم ومحمد نجم وعماد حمدى وعلى ما أظن إخراج السيد راضى جلست بجوار المؤلف نتجاذب أطراف الحديث وعرفنى الرجل بنفسه وقال كتبت عشرات المسرحيات ومئات التمثيليات الإذاعية وآلاف البرامج وعشرات الأفلام ولم يعطونى حقى الأدبى فسألته هى كل مؤلفاتك مثل هذه المسرحية أجاب نعم وكلها نجوم كبار وسألنى هل إنت ممثل قلت لا أنا رجل مسرح أكتب مسرحيات أحياناً فسألنى مثل ماذا.. قلت له مل مسرحية "كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى" نظر لى وصمت وسألت الأستاذ وليم باسيلى هل كل مسرحياتك من هذا النوع قال نعم وأجمل قلت له اسمح لى يا سيدى النص الأدبى ليس شرطاً أن يقدمه نجوم كبار أو صغار وليس شرطاً أن ما يقدمه النجوم الكبار هو

عمل كبير قال نعم مش فاهم قصدك قلت يا سيدى إن تاريخ المسرح التجارى الكوميدى كله لا يساوى صفحة فى تاريخ المسرح الحقيقى ولكنه يساوى صفحات فى حسابات البنوك وتضليل الناس وحتى تاريخ المسرح الرسمى لا يساوى شيئاً بجانب تاريخ مسرح الهواة الذى يملأ هذا الوطن.. وتركته مسرعاً إلى صديقى الفنان مظهر أبو النجا الذى كان يمثل دوراً صغيراً فى هذه المسرحية سألنى سيد شحم ولماذا تحكى لى هذه الحكاية قلت له إذا كنا جيلاً نشأ فى زمن فاسد ثقافياً وأدبياً وفكرياً فإننى أعتقد كما يقول إبراهيم فتحى الناقد المبدع.. عليك أن تبدع وتترك إبداعك لأجيال تقيمه.. قلت له يا عم السيد لو قدمت مسرحياتى فى شركة أو ناد أو مدرسة فهى أفضل عندى من أن تقدمها فرقة محترفة.. قال سيد شحم لقد كبرت فى عينى إنت مصرى حقيقى وأنت فى بلدك ولا أحد يطالبك بالتنازل عن أى موقف.

د. نجاة صادق الجشعمى

حول مسرح السيد حافظ
بقلم : سـعد أردش

السيد حافظ من مواليد الاسكندرية فى ١٩٤٨ ولكل منا تاريخ ميلاده ومكانه دلالة استدل عليها من قراءتى لكل تجاربه المسرحية، وبوجه خاص المسرحيتين موضوع هذا الكتاب.. فأما عن التاريخ فأنت محفور بالدم والدموع فى السجل المعاصر للأمة العربية بحروف من ذل وعار وضياع فلسطين، وقيام اسرائيل تحقيقاً لوعد بلفور ولأحلام التلمود على أرضها.. وفى بياراتها، وعلى دماء شهدائها، وكانت جيوش العرب فى قلب المعركة..

وعندما أتم السيد حافظ عامه التاسع عشر أصابت الأمة العربية هزيمة أخرى مدوية، على يد الجيش الاسرائيلى، كخطوة على طريق الحلم الكبير.. من النيل إلى الفرات.. وكانت جيوش العرب فى قلب المعركة...

كاتبنا إذن من جيل عاش صباه ويعيش شبابه ملتاعاً يكتوى بسلسلة من الهزائم الوطنية القومية.. وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر، والاشتراكية، والعدالة، والعتق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة وما حارب من أجل الخلاص منذ أجيال ١٩١٩، ١٩٤٦، وما قامت من أجله ثورة يوليو ١٩٥٢ وما تلاها من ثورات فى الوطن العربى.

هو جيل لمعت فى عيونه ابتسامة الأمل فى حياة أفضل، ولكن أمله سرعان ما أصيب، لا أقول بخيبة أمل، ولكن باليأس الكامل من كل ما كان من أجداده وأبائه، وأخوته الكبار، بل وفى امكانية إصلاح ما افسده التاريخ..

وتبدو لنا مسرحيتا الكاتب محاكمة قاسية لمؤسسات مصر المحروسة: فمسرحية (٦ رجال فى معتقل٥٠٠ شمال حيفا) تحاكم المؤسسة العسكرية.

(مدينة الزعفران) تحاكم المؤسسة المدنية على أن المحاكمة لا تعكس اليأس كل اليأس.. وإنما تحمل خيطاً دقيقاً من الأمل يمكن – لو تحقق – أن يحمل إلى الأبناء والأحفاد بشرى التحرير، والعتق والعدل الاجتماعي. والأمل على اية حال يمكن أن يتحقق إذا عولجت السيئات التى يشير اليها

الكاتب فى أحداثه وفى شخصياته المسرحية وفى كلماته وهى أخطاء فى النهاية ثابتة وبارزة، كان من الممكن ألا تقع لو تحققت المبادئ الستة لثورة ١٩٥٢ بصدق وحماس، من جانب الراعى، ومن جانب الرعية.

ولست أريد أن أفسد على القارئ العزيز متعة التشوق إلى قراءة المسرحيتين فأكشف عن التفاصيل الموضوعية فيهما، لهذا سأكتفى بمحاولة القاء الضوء على أبعاد التجربة الشابة للصيغة المسرحية الجديدة.

مسرح ملتزم....

إن الهدف الأساسى عند الكاتب ليس المسرح فى حد ذاته، ليس الصيغة الفنية على أى شكل من الأشكال، ولكنه الكلمة المضمون. أنه يمتلئ بمضمون ما، ثم يصبه فى قالب فنى.ومضامينه ذات صبغة إنسانية عامة، فهى لا تثير جانباً واحداً من جوانب البناء الاجتماعى، إنك تلمس فى العمل الواحد كل ركائز التكوين الاجتماعى : الاخلاق، الدين، العمل، الحضارة، التراث، فى إطار من الفكر السياسى والاقتصادى والعسكرى. والسياسة عنده لا تقتصر على الأبعاد الداخلية – كعلاقة الفرد بالمجموع، أو كعلاقة الحاكم بالشعب – ولكنها تتجاوز ذلك إلى العلاقات الخارجية، سواء كانت هذه العلاقة علاقة خنوع وخضوع للغير أو علاقة الند للند، أو فى النهاية طموحاً إلى الندية من العالم عضوية ثابتة بين السياستين، فبقدر وعينا نحن الشعب بالحقائق، وبقدر تطلعنا إلى الحرية والديمقراطية والعدالة، وبقدر تمسكنا بها وتضحياتنا من أجلها فى الداخل بقدر ما ننتج لأنفسنا ولوطننا ولأمتنا العزة والمتعة والكرامة والحرية، والعكس صحيح.

فى "مدينة الزعفران " يبسط لنا صورة واضحة عن العلاقة بين الحاكم والشعب : الحاكم بتسلطه وبكل ما يحيط به نفسه من أدوات القسوة والارهاب توصلاً إلى ابتلاع أرزاق الشعب ومصالحه فى بطنه هو وأعداء الشعب المحيطين به، والى التشبث بالسلطة ضد كل القوانين والتشريعات

والأعراف، ورغم كل النكسات والهزائم ومظاهر التخلف والفساد والخراب، والشعب الذى قد يكون واعيا، وفهما، وقد لا تنقصها الإرادة والتغيير إلى ما هو أفضل، ولكن شعب أعزل مسكين، لا يملك من أمر نفسه شيئاً. لذلك فإن الشعب يلتف دائماً حول زعيم هو فى (مدينة الزعفران) خادم العامة، غير أن الزعيم غالباً ما يخون ثقة الجماهير به، أراد ذلك أم لم يرده فالعبرة هنا ليست بالنيات، وإنما بالأفعال والمواجهات.

ولقد عالج الأدب طويلاً قضية العلاقة بين الحاكم والشعب وهو يعكس فى النهاية تطوراً متقدماً لمنطق هذه العلاقة عبر سلسلة من الثورات السياسية تسليم فى النهاية إلى أشكال متباينة من الدساتير التى كثيراً من الضمانات للإبقاء على خيط العدل والتوازن فى هذه العلاقة ابتداءً من الديمقراطية اليونانية وحتى التنظيمين اللذين يسودان العالم.

فى زماننا : الرأسمالية والشيوعية وبين القديم والحديث، المبادئ التى تمليها الشرائع السماوية، ولكن الكاتب يريد لنفسه أن يلتزم جانب التصوير للواقع، دون أن يتخطى ذلك إلى البحث عن الحلول.. إنه يكتفى بالإشارة إلى فشل هذا النوع من العلاقة الدستورية التى سادت وتسود التجربة المصرية منذ أن انطلقت جماهير الشعب المصرى تزأر فى وجه المستعمر الانجليزى فى ١٩١٩ تحت راية زعيمنا سعد زغلول، وحتى اسلمت قيادتها إلى زعيمها جمال عبد الناصر تحت راية ثورة يوليو ١٩٥٢ ولكنه لا يشغل نفسه بالبحث عن البدائل أو باقتراح الحلول. ولقد يشير الزعيم عنده مقبول عبد الشافى – إلى بعض ايجابيات أو سلبيات التجربة أحياناً :

– يا حبيبى يا رسول الله.. ما معنى الانسان إذا صار عبداً وصارت الأمة نعاجاً.. الحق مات فى الإنسان.. فمن ينقذ الإنسان من الضلال غير الحرية.. طوبى للأطفال الذين لا يرون رجال الشرطة وهم يضربون المتظاهرين.. كل مواطن خائن حتى تثبت براءته.. خدعتنا التصريحات..

الكلمات البراقة الخداعة.. خدعنا التجار فى الأسواق.. كل شئ يخدعنا ونحن لا ندرى.. صفقنا لكل خطاب رائع، لكن لا جدوى من الخطب، صفقنا للمقاتلين المخدوعين فى الحرب، وقلنا مرحى بالأبطال، علقنا كلمات النصر ونحن نساوم العدو..

ولكنه يعمل بالقاعدة التقليدية فيترك للجمهور أن يكتشف الحلول وأن يسعى اليها " إنه بالرغم من نزعته التجريبية لا يذهب مذهب أصحاب المسرح السياسى الذين اتخذوا من المسرح وسيلة للتعليم والتنوير والاستفزاز والتحريض على الثورة ضد ما هو معوج وظالم، توصلاً إلى عالم اكثر عدلاً وأقرب إلى المجتمع الفاضل.

ومن (٦ فى معتقل) يضع مجموعة من المؤسسة العسكرية المصرية فى السجن الاسرائيلى فى الأرض المغصوبة، وتحت رحمة المؤسسة العسكرية الاسرائيلية، على أثر هزيمة الأيام الستة فى ١٩٦٧، والعسكريون الستة الأسرى ينتمون إلى طبقتين فى سلم العسكرية (ثلاثة من الضباط) و(ثلاثة من الجنود) ولكنهم ينتمون اجتماعياً إلى اكثر من طبقة، فالجنود من الكادحين، عمالاً كانوا أو فلاحين، أما الضابط فلقد يكون بينهم واحد من نفس الطبقة (حسين) إلا أنه قد أنكر طبقته وتنكر لها بمجرد حمله رتبة الملازم الثانى، ولكن منهم واحداً (رأفت) هو سليل الارستقراطية المصرية : بالعجمى.. احلام مينا هاوس.. بابا، انا رجعت، إنما عايز اروح الفيلا بتاعت المعمورة، عايز أرقص واغنى واستحمى فى البحر واتمدد تحت الشمسية.. ولعله لهذا السبب بالذات قد وجد مكاناً مناسباًعند المحققين الاسرائيليين ووجدوا فيه الشخص المناسب أيضاً حضرة ملازم أول بيطلع كل يوم ياكل فرخة فى أوضة التحقيقات، واحنا هنا بناكل عند وتحدى.

أما الضابط الثالث (ضياء) فهو : أحسن دفعته فى الطيران.. فايتر مقاتل.. التقارير اللى مكتوبة عنه بتقول إنه احسن دفعته اخلاقاً.. ولكنه الوحيد

من المجموعة الذى فقد توازنه، وبدأ يعيش حالة تصوف وينطق بالحكمة – حتى وهو تحت سياط التعذيب – ولكنها ليست حكمة المجانين أو المهابيل، إنها حكمة محارب أصيب بشئ أكثر كثيراً من خيبة الأمل فيما كان من هزيمة ماحقة، ولكنه مع ذلك يرفض الهزيمة، وينتظر يوم النصر، وعندما يسأله المحقق الاسرائيلى يوم ٥ يونيو كنت فين ؟ يجيب : كان باتريس لولومبا مدبوح، ثورته مجروحة جوه غابات الكنغو بتغنى للعالم، بتنزف الف صرخة، الف آه، ألف واد، ألف ثورة، كانت الفتنة تعابين تتلوى فى بحر موجه لون الندى، يا حبيبتى صدقينى الفتنة دبحت كل السود، السود لحن ثائر، حروفه تايهه فى الغابات، لو تتلم الحروف راح ينفجر اللحن. وأيضاً...

كان صلاح الدين حزين، دمعته قصيدة تواسى المهزومين، صرخة تنادى المستحيل لاجل يهون.. كان سعد زغلول منفى والثورة قايده فى البلد براكين، فيضانات...

والمسرحية تعرض علينا تفاصيل العلاقات بين هؤلاء الستة فى ظروف الأسر وما يلاقون فيه من تعذيب حينا، ومراوده وملاطف حيناً آخر بقصد استيعابهم من جانب العدو، ولكن الجديد فى الأمر أنها تعرض علينا أيضاً تفاصيل العلاقات بين مجموعة الاسرائيليين العسكريين – ومن بينهم راشيل (أو ساره) التى تقوم بنوبات عمل تتراوح بين الخدمة والترفيه(؟؟) ثم تعرض علينا بطبيعة الحال العلاقات بين مجموعة المنتصرين ومجموعة المهزومين، بينما تصل إلينا رصاصاتهم وهى تحمل معها صوت الإصرار على مواصلة المعركة، ولعلنا قراء ومشاهدين – أن ندرك من خلال هذه العلاقات تقديماً اجمالياً لظروف هزيمة ١٩٦٧ وأسبابها ومبرراتها، ليس فقط داخل المؤسسة العسكرية للعدو الإسرائيلى، أقول تقديماً إجمالياً، لأنه فى النهاية تعتبر فنان يستوحى القوى العلمى الذى بدأ بالفعل يضع يدنا على كثير من الحقائق المذهلة التى كانت تخفيها المظاهر الكاذبة،

والدعايات الخادعة.

على أنه إذا كانت المسرحية تقدم لنا هذا التصوير من خلال مجموعة من الشخصيات العسكرية التى تظهر أمامنا على خشبة المسرح، فإننا نرى من خلال المرأة الغبية من كل منهم فى أزمته مثل أم العسكرى محمد، التى يحاول أن يكتب لها خطاباً يحمل إلى نفسها الصبر، ولكنه فى النهاية يضع فى الظرف ورقة بيضاء – أولاً لأنه أمى لا يعرف القراءة والكتابة، وثانياً لأن أمه تراه بعين الأمومة المحبة وتعرف تماماً ما يريد أن يقول لها.والأم بوجه خاص – حاضرة كانت أم غائبة – تكتسب عند السيد حافظ بعداً رمزياً يشير فى نفحة شعرية إلى مصر.. بكل ما فى مصر من أوجاع وآلام وصبرا وإصراراً..

<u>التجريبية فى مسرح السيد حافظ :</u>

السيد حافظ ينتمى إلى جيل جديد يبنى رفضه للقديم على أسس واقعية، من أهمها أن ذلك الجيل لم يف بالتزاماته – إما لأنها لم تكن واضحة له كل الوضوح، وإما لأنه سارع بالتنازل ظناً منه أن المعركة قد حسمتها الثورة وإما – أخيرا – لأنه كان كاذباً فى التزامه فكان يغطى به تطلعاته البرجوازية، ضارباً عرض الحائط بمصالح طبقة الكادحين وبمصالح مصر.

إن هذا الجيل يحمل سلفه مسئولية الهزيمة الماحقة، والفشل الذريع الذى أصاب ثورة ١٩٥٢ سلسلة الحركة الشبابية التى سادت مصر فى ١٩٤٦، وهو لهذا يرفض ويرفض أساليب، ويبحث عن أساليب جديدة من خلال التجريب. والتجريب على أية حال هو السمة الغالبة فى المسرح الحديث، ونحب هنا أن نرصد بعض سمات التجريب عند الكاتب، من خلال المسرحيتين موضوع هذا الكتاب، ونحن أن نشير اولاً إلى أن التجديد فى المسرح لا يرقى دائماً إلى مستوى الابتكار والابداع على أساس هدم لفن المسرح كما وصل الينا فى صورته : الرسمية (الأكاديمية) والشعبية، منذ ما قبل التاريخ، فهو دائماً حوار بين الفنانين والجماهير من خلال أحداث

وشخصيات فنية وتدور كلها داخل بناء اتفق على تسميته (الدراما) لتمييزه عن الابنية المختلفة لغيره من النوعيات الأدبية والفنية.

ومن هنا نستطيع أن نتفق على أن التجديد ليس مطلقاً أبداً، ولا يمكن أن يكون مطلقاً، والا خرج من إطار المسرح إلى نوع أخر من الإبداع. إن المجددين فى المسرح يحتفظون بجانب من التقاليد، على الرغم منهم، ويضيقون أو يحذقون أو يعدلون فى الجوانب الأخرى.

على ضوء هذه الفكرة نستطيع أن نقول أن التجديدات التى أدخلها جيل الستينيات على المسرح المصرى قاصرة على استبدال المضامين، وذلك بتناول القضايا الاتية للانسان المصرى بعد أن زالت العوائق أمام معالجة هذه القضايا، ولكن هل نستطيع أن نعتبر نعمان عاشور ومحمود دياب ويوسف إدريس منقطعى الصلح بالمسرح القديم ؟

لا بالتأكيد، بل على العكس من هذا تماما، فمن المؤكد أن الثورة التى أحدثها هؤلاء بالمسرحية المصرية قد لحقت بالمسرح العالمى قبل ذلك بقرن من الزمان (مكسيم جوركى وانطون تشيكوف فى روسيا وهنريك ايسن فى النرويج وبرناردشو فى ايرلندا.. الخ)

ولقد جدد جيل الستينات كثيراً من الشكل أيضاً، بل وحاولوا تغيير نوعيات العلاقة فى الانتاج المسرحي، وفى طبيعة الاتصال بين العرض والجمهور، وجاءت التجديدات فى الشكل أيضاً متأخرة عما جرى فى المسرح العالمى قرنا أو أكثر من الزمان. تجريبية الكاتب إذن لا تتناوب الأسس الثابتة للمسرح من حيث هو كذلك وإنما تقدم شيئاً يختلف قليلاً أو كثيراً عن المسرح الذى قدمه جيل الستينات، وفى الحدود التى لحقت أيضاً بالنوعيات الأدبية الأخرى كالقصة والرواية والشعر...

البنية الدرامية :

يتردد الكاتب بين التقسيم التقليدى إلى فصول كما فى " مدينة الزعفران " واللحظات المتتابعة فى شكل فواصل أو (جسور) كما فى " ٦ رجال فى

معتقل " ولكنه لا يحفل كثيراً بالتطور الدرامى أو بالتقسيم التقليدى إلى مقدمة وعقدة وحل. إنه فى كل الحالات يريد أن يعبر عن موقف من المواقف الاجتماعية الحادة التى تتصل بالبنية الاجتماعية (السياسة الاقتصادية) أو بمسيرة المجتمع مع ذاته ومع غيره من المجتمعات المعادية أو الصديقة. وهو لا يحفل كثيراً بالقصه كأساس للعمل الدرامى وإنما يضع البذرة الأولى لموقف درامى يقوم على التناقض الظاهر أو المستتر، ثم يطور هذا الموقف صعوداً حتى يوصلنا من خلال "أدواته الإنسانية " وما تمر به من مواقف وصراعات – إلى ما يريد أن يبسطه من وجهة نظر نقدية، بغير تنبيهنا إلى ما يجب أن ننزع إليه من إصلاح انفسنا.

والكاتب يبسط أفكاره عن طريق " أدوات انسانية " كما قلت فهو لا يحفل كثيراً ببناء الشخصيات الفنية، قد تكون بين هذه الأدوات شخصية ما – كما نلمس فى "مقبول عبد الشافى" محور (مدينة الزعفران) ولكن البشر على خشبة المسرح بعد ذلك انماط أو أرقام أو – على الأكثر – أنواع من "السلوك الإنسانى" وهى تذكرنا من ناحية بمسرح الأنماط الأخلاقية فى القرون الوسطى، ومن ناحية بمسرح أخر بمسرح العبث الذى تتحول فيه الكائنات إلى أرقام أو مدلولات أو رموز، وسواء منح الكاتب هذه الانماط والسلوكيات اسماء اشخاص أو لم يمنحها اسماء فإنها تظل مجرد دلالات على لون معين من السلوك فى مواجهة المواقف الاجتماعى المطروح.

لنقارن مثلاً بين مجموعة العسكريين عند الكاتب فى " ٦ رجال فى معتقل" ومجموعة العسكريين عند على سالم فى " اغنية على الممر " أن على سالم يقيم مسرحيته على مجموعة من الشخصيات الفنية واضحة المعالم والمعطيات والأخلاقية والاجتماعية، وكل من هذه الشخصيات تنبئ بوضوح تام عن بيئتها وعن طبقتها الاجتماعية وعن آلامها وآمالها، وعن مدى ارتباطها بفكرة الوطن والقومية، والدراما عنده نابعة من الموقف

الذى تعرضت له، ومن طريقة مواجهتها لهذا الموقف.

أما عند السيد حافظ فإن مجموعة العسكريين قد اختيرت بشكل هندسى لتعبر عن أفكاره هو : إنه قد رصد المجتمع أولاً وصنفه إلى مجموعة من السلوكيات المتباينة أملاها أملاءاً على الأشخاص الأنماط – التى اختارها ولست أريد بعقد هذه المقارنة أن أفاضل بين مسرحين أو بين اتجاهين، فالطريقان مشروعان ومتبعان فى المسرح على مدى التاريخ كما أسبقنا – والمهم فى النهاية أن يحقق الكاتب غاية من خلال الوسيلة التى اختارها، ونحن نرى فى مسرح بيراندللو مثلاً طرائق جديدة فى هذا المضمار، تصل إلى حد أن يستدعى الشخصيات الفنية فى " ٦ شخصيات تبحث عن مؤلف لتعرض مأساتها بنفسها على المسرح، حيث يقع تناقض دموى بينها وبين مجموعة الممثلين وبيراندللو فى مثل هذه الحالة يضع أمامنا على المسرح مجموعة من الأشخاص (الممثلين) ومجموعة من الشخصيات تؤكد لنا أنه لا قدسية للقواعد فى الفن، شريطة أن نملأ الثغرة بإبداع جديد، وألا يترتب على هجرنا للقاعدة فراغ فى البنية الشاعرية للمسرح، وأن يضع الكاتب فى اعتباره دائماً أن ما يكتب يجب أن يتوفر فيه الحد الأدنى من امكانيات الوضوح والشفافية، ليس فقط للجماهير التى ستؤم العرض المسرحى – بل – ومن باب أولى – لمجموعة الفنانين المسرحيين التى تتبنى العرض ويجب أن يكون فى مقدمة هذه الإمكانيات بطبيعة الحال رؤية واضحة للكاتب حول القضايا التى يطرحها فى مسرحه، وبوجه خاص إذا كانت هذه القضايا ذات طبيعة واقعية نابعة من الحركة الدائبة للمجتمع وهذا حال هاتين المسرحيتين.

البنية اللغوية :

ينتمى مسرح السيد حافظ إلى " مسرح الكلمة " وهو يقوم بشكل أساسى على الحوار المنطوق بالتناقض مع نوعية جديدة من المسرح بدأت تغزو خشبات المسارح منذ قديم الزمان فى المسرح الأسيوى ومنذ أوائل القرن

فى المسرح الفرنسى (انتونان ارتو) وفى المسرح الروسى (فزيفولود مايرهولد الذى وضع الابجديات الأولى فى تقنيات البيوميكانيك) وأخيراً فى الموجات الحديثة التى تظهر بوضوح فى "المسرح الفقير"عند جروتوفسكى فى بولندا.

وإذا كانت القيادة فى مسرح الحركة للمخرج والممثلين، فإنها فى مسرح الكلمة للكاتب – ومن هنا فمن الأهمية بمكان كبير أن ندرس لغة الكاتب، وأن نبحث فى طبيعتها ومنشئها وبيئتها : هل هى لغة الشعر أم لغة النثر، وهل هى متوائمة مع البيئة الدرامية ومع الموقف الدرامى ومع الشريحة أو الشرائح الاجتماعية التى تنطق بها، حتى نتوصل إلى استنباط منهج الأداء.

لغة السيد حافظ تتردد بين مستوى العامية ومستوى العربية (أو الثالثة جريا على تسمية توفيق الحكيم) ولكنها تنحو منحى الشعر، فهى ليست اللغة الوظيفية التى توجه توجيهاً إلى مجرد الوفاء بالمعنى أو بالهدف المقصود من نطقها كما يقع فى الحياة الواقعية، بل تتجاوز ذلك إلى نسج مناخ يعبر عن المأساة أو المآسى التى يشجبها الكاتب : مأساة انعدام الحرية والديمقراطية فى ممارسة لعبة الحكم فى كل الأنظمة المصرية فى المسرحية الأولى، ومأساة تفسخ القوات المسلحة كسبب أساسى للهزائم المتكررة فى المسرحية الثانية.

والحقيقة أن اللغة عند الكاتب تقوم مقام كثير من ركائز المسرح التقليدى كالبناء الدرامى الممنطق وكالشخصيات الفنية.. الخ. فكأنما المسرحية قصيد درامى يذكرنا على سبيل المثال بقصيدة " يس وبهية " عند نجيب سرور، وعلى المخرج ومجموعة الممثلين أن يتبينوا معالم الشعر فيه وأن ينسجوا من هذه المعالم قيماً درامية تتكامل حتى تجسد لنا تركيبة فكرية فنية توحى إلينا بالمأساة التى يجتازها مجتمعنا، لعلنا أن نهتدى إلى التزاماتنا قبل تفريع هذه المأساة.

والشعر عند الكاتب لا يعترف بعلم العروض وبكل ما يقوم عليه الشعر، قديمه وحديثه، من موازين وقواف وغير ذلك مما يميز نسيج الشعر، ولكنه نوع من الشعر يقوم بالدرجة الأولى على تصور ما يمكن أن ينطق به الإنسان فى حالات اللاوعى واللاوزن. مثلما يقع فى الكوابيس أو فى لحظات المفاجأة بكبريات المصائب، اقرأ معى مثلاً افتتاحية " مدينة الزعفران " على لسان الكورس:

يا شمس يا أزهار.. يا سجن يا سجان.. يا زيد يا عمرو..

يا طير يا أشجار.. يا خبر يا خباز.. يا فاطمة يا بهية..

يا ليل يا دخان.. يا حطب يا حطاب.. يا سهل يا تلال

يا أهل الكفور والنجوع والأزقة والحارات

بعد موت السندباد لم تنته الحكايات.

وبطل كل حكاية كان السندباد أو عنتر أو الزناتى خليفة.. لكن فارس الليلة.. بطل الليلة.. لم يكن ابوه السندباد..

ثم يقول مقبول عبد الشافى فى الفصل الأول :

تعلمت ان الشرف كل الشرف فى حالة تغيب.. وسألت نفسى سؤالاً واحداً: هل توقف الشعب عن الانجاب ؟

ووجدت الجواب : لا ففى كل لحظة يولد طفل، وربما هناك فى أحد الأكواخ طفل قادم.. ليس بنبى، ليس بعنترى، ليس بخارق للعادة، بسيط مثل الهواء والسنابل، والحرية، يحمل الوطن من عصر اللاانسان إلى عصر الإنسان.

وفى (٦ رجال فى معتقل) تتجلى الطبيعة الشاعرية للغة الكاتب تهويمات ضابط الطيران (ضياء) المسيح راجع فوق الدروب فى القدس، غريب، طفل غريب، قلبه ينزف صديد، المسيح ضحكة طفل رضيع مقتول بالسكوت. السكوت يا حبيبى والقرآن والانجيل ريح ممكن تزيل الزوبعة، القرآن صبح غريب يا حبيبتى ابدرى.. ابدرى جوه النفوس حروف النور،

ابدرى الحقيقة لاجل ما تصلح أرض الكدب البور.. يا حبيبتى دوقى عيالك الطين.. شربيهم مية النيل.. رجع المسيح.. رجع غريب.....

والبناء الشعرى لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التى تنبعث من البناء اللغوى، الشعر عنا شعر المضمون لا شعر اللفظ، وهو نوع من اللغة يبعث فى النفس ذلك الحنين وتلك الوحشة إلى المثل العليا فى الوطنية، وفى الأخلاق، وفى الدين، وفى التنظيم الاجتماعى التى تبعثها الصور التراثية الشعبية من ملاحم وحواديت ومواويل وأشعار.

وإنى لأتساءل أمام هذا البناء الشاعرى للغة الكاتب : ماذا لو ملك الكاتب ناصية الصنعة الشعرية وعلومها فصاغ حواره شعراً حقيقياً بكل ما فى الشعر من موسيقى، وايقاع وأوزان؟

البنية الفكرية :

تطرح مسرحية (مدينة الزعفران) قضية العلاقة بين الراعى والرعية أو بين الحاكم والمحكومين وما يتصل بذلك من نظريات حول امكانيات الاختبار، وفلسفة التمثيل (تمثيل الفرد للمجموع) ابتداء من مبادئ الشريعة السماوية، وانتهاءً بما حققتها الشعوب من مكتسبات ديمقراطية من خلال ثوراتها عبر القرون – ويذهب الكاتب من ناحية إلى أن السلطة تفسد الفرد وراجع " الملك هو الملك " لسعد الله ونوس، و(جحا باع حماره) لنبيل بدران، والأصل الذى يمكن أن ترد إليه كل هذه العلاجات الحديثة (الحياة حلم) لكالدرون دى لاباركا، ويذهب من ناحية اخرى إلى أن الميزان الحقيقى فى ضبط الأمور هو الشعب، الزعيم، الناس..

مقبول : من يستطيع عزل خادم العامة ؟

الكورس : السلطان، أو الوالى، أو الوزير.

مقبول : لا.. انتم.. انتم عينتموه، وانتم تستطيعون عزله.

ولكنه لا يقول لهم كيف ؟ من خلال أى تنظيم؟ من خلال نظام الشورى النابع من الشريعة الاسلامية؟ أم من خلال ديمقراطية المجتمع الرأسمالى

القائم على مشروعية وضرورة نظام الطبقات المستقرة فى مكانها مع تجريم أى اتجاه إلى اذكاء الصراع الطبيعى بينها، ولو من خلال التنظيم اليسارى القائم على إذكاء الصراع بين الطبقات وحسمه لمصلحة البروليتاريا بوجه خاص أو الكدحين المنتجين بوجه عام. إن مقبول عبد الشافى – ومن ورائع الكاتب – يتركنا نتخبط فى مأساتنا، ولا ينير لنا طريق التنظيم ولا يوجهنا إلى سلبيات تنظيمنا الاجتماعى، لا يضرب لنا الأمثال من تنظيمات أفضل، وكإنه يريد لنا فى النهاية أن نواصل لعبة الكفاح دون عقل، ودون تخبط، كما نفعل منذ أن حكم الفراعنة مصر حتى الآن. ولكننا نتنبه عند سقوط مقبول عبد الشافى من كرسى خادم العامة، رغم أنه صعد إليه بناء على اختبار، إن الاختبار فى ذاته غير كاف، وأنه إذا لم تراقب الجماهير سلوط السلطة وأصحابها فالنتيجة دائماً هى ما حدث لمقبول، وما سيحدث لغيره. ذلك أن أصحاب السلطة العليا، ومن وارئهم الأجهزة – محلية كانت أم اجنبية – يمسكون بأيديهم الخيوط كل الخيوط ويلعبون اللعبة بمهارة تعززها خبرة طويلة وعريقة ورثوها من الفراعنة والأباطرة والقياصرة.. انهم يتحكمون فى الأسواق، وفى البطون، وفى العواصف، وفى الأرزاق، بل ويتحكمون أيضاً فى اتجاهات الجماهير. بما يملكون من وسائل الاعلام والردع والقهر والتخويف والارهاب من ناحية والمغازلة والترغيب وتحقيق الأحلام والتطلعات من ناحية اخرى.

وعلى ذلك فإن الكاتب يهدم بسقوط مقبول فكرته المثالية بأن الشعب صاحب الأمر والنهى، وبأنه يقول للحاكم كن فيكون، أو انزل فينزل، كما كان سلطان الاستانة يفعل بولاة الولايات تحت ظل الامبراطورية العثمانية.

ما الحل إذاً، وقد انهزمت أكبر تجارب الزعامة الشعبية فى حياة مصر، وكانت نتائج هزيمتها ما يعلم الكاتب والقارئ مما يجرى ؟...

يبقى السؤال مطروحاً، ويبقى لتجربة الشعب وحدها أن تجيب عليه، بكل ما تتضمنته كلمة (الشعب) من معميات من هو ؟ هل هو المنتجون أم

المستهلكون؟ المتعلمون والمثقفون ام الأميون ؟ التجار والأغنياء والملاك أم الفقراء والمعوزون والكادحون من أجل رغيف أسود.. مجرد غيف أسود.. وبالكاد يصله؟ أم هو فى النهاية مجموع تحالف فئات الشعب بكل ما بينها من تناقضات كما أرادت له ثورة ١٩٥٢ أن يكون ؟ على أننا إذا دققنا النظر فى المسرحية الثانية و(٦ رجال فى معتقل) حول الانتماء الفكرى الحقيقى له ولكائناته التى تعبر عن فئات الشعب، فإننا نراه شيئاً لا يختلف كثيراً عن منطق المصالحة الذى فرضته الثورة، والذى انتهى بالفشل والهزيمة : الوسط الليبرالى فى إطار من مثاليات الدين، يقول العسكرى الفلاح (محمد) مناجياً أمه :

كان نفسى يا امه اجولك خللى بالك من اخواتى الصغيرين.. وديهم المدرسة، وودى الكبار كمان.. أظنك ما شفتيش.. انتصار.. هى ساكنة فوق الجزيرة الحمرا.. ودايماً بتغلطى وتروحى الجزيرة البيضا.. أوعى حسك تروحى لانتصار تمشى شمال ولا يمين.. امشى فى النص علشان توصلى صح، أصل فى اليمين عربيات كثيرة بتقتل... ولم يقل لنا ما هى أخطار اليسار، وللسكوت معنى)..؟ ثم يقول العسكرى عبد القوى للضابط الاسرائيلى المحقق :

انا ما كسبتش حاجة غير إنى عرفت فين عيوبى.. أنا لا بامشى شمال ولا بامشى يمين ولا حتى مع المذبذبين اللى بتقولى عليهم... وقبل ذلك، وفى أول تحقيق مع الضابط حسين يسأله الضابط..

أنت مين ؟

لا.

انت شمال ؟

لا.

وفى الحقيقة أن تقرير هؤلاء الأشخاص – وهم من فئات وطبقات مختلفة بأنهم ينتمون إلى الوسط أو على الأقل منتمون إذا اتيح لهم، إلى الوسط،

قد يحمل لنا إحدى دلالتين : أما أن الكاتب يدعو إلى اختبار هذا المنهج الفكرى – وهو الأقرب بطبيعة الحال إلى دستور الشريعة الإسلامية – وأما أنه يعارض هذا المنهج ويدعوا إلى منهج أكثر حسماً.. ولكن الأرجح من خلال الحوار أنه يحبذ هذا المنهج ولا يرفضه، والا لبادر إلى معارضته على لسان شخص من شخوصه.

والكاتب فى نهاية هذه المسرحية يجد الخلاص على أيدى الفدائيين الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة، بل أنه يستدعيهم لإنهاء العرض المسرحى بالبندقية والكلاشنكوف، وهو أول من يعلم أن هذا الحلم يشكل معجزة غير قابلة للتحقيق، لأن المعركة العسكرية ليست حلماً من الأحلام، خاصة والأرض العربية تغلق فى وجوه هؤلاء الفدائيين شبراً شبراً، ابتداء من سبتمبر الحزينم فى الأردن ١٩٧٠، وصعوداً إلى سيناء بعد ذلك، ثم إلى جنوب لبنان وسعد حداد، وأخيراً بمعاهدات كامب ديفيد ومفاوضات الحكم الذاتى التى يترقب أخبارها العرب.. كل العرب. ويعلم أيضاً القيادة الفلسطينية قد انتهجت مؤخراً منهج الصراع الدبلوماسى، محل الصراع العسكرى...

ويبقى أن أهنئ الكاتب على إصراره، وعلى غزارة انتاجه فى وقت جفت فيه الأقلام، وتطلعت العيون زائغة تترقب المجهول، فى عالم يموج بالفوضى والإضطراب، وتتهدم فيه كل المثل، والعقائد، والايديولوجيات، ويسيطر الرعب من حرب ثالثة ماحقة لا تبقى ولا تذر.. أو لعلها هى الخلاص؟

سعد أردش.. الكويت فى ١٩٨٠/٤/٧

السيد حافظ وكيمياء التجريب
بقلم أ.د. عبد الكريم برشيد
المغرب

السيد حافظ، هو المسرحي الذي عاش زمنه المسرحي كاملا، والذي جمع في ذاته الكاتب والمخرج والمنظر والمبدع والإنسان والسياسي، واستطاع أن يخرج من دائرة القطيع، وأن يكون ذاته، وأن يؤسس رؤيته الجديدة والمتجددة للعالم، وأن يكون أحد الشهود على العصر، بكل متغيراته السياسية والعلمية والاجتماعية والفكرية، وأن يكون مقيما ومسافرا، وأن يكون مواطنا في مملكة المسرح، وأن يجد في هذا الوطن المسرحي كل القيم الجمالية التي ضيعتها الأوطان الواقعية.

هو كاتب مشاكس ومشاغب، يعيش فكره في كتابته الغريبة والمدهشة، وهو لا يكتب إلا حياته، وليست حياته ــ في حقيقتها ــ إلا اختزالا لحياة الإنسان في عموميتها، وشموليتها وكليتها، وفي ثوابتها ومتغيراتها، وفي جوهرها الصلب، وفي أعراضها المرنة والرخوة..

لقد كتبت عن هذا الإنسان المبدع منذ ثلاثين سنة، ومنذ ذلك التاريخ تغيرت أشياء كثيرة في العالم، كما تغيرت أشياء كثيرة في رؤيته الإبداعية، وفي كتابته المسرحية، لقد كتبت عن مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) وذلك عندما أخرجها سعدي يونس في بغداد، وقد عرفت المسرحية قبل أن أعرف المسرحي، واكتشفت فيها إحساسا حارا وملتهبا وصادقا وحقيقيا، وقرأت فيها كوميديا سوداء، وتمثلا رماديا للوجود، ورأيت أن رؤيته ليست سوداء تماما، وليست بيضاء خالصة، ولكنها رؤية مسرحية مركبة، رؤية تشبه غرابة اللحظة التاريخية، وتشبه عبثية الأيام والليالي المجنونة ..

واكتشفت أن هذا الكاتب هو كاتب تجريبي، وأنه يؤسس للممكن أكثر مما يستنسخ الكائن والموجود والمعروف والمألوف، وأنه من أهل الإبداع، وليس من أهل الاتباع، وأنه كاتب مسرحي غير مدرسي، وأنه بذلك بغير أستاذ، الشيء الذي سوف يجعل منه ــ فيما بعد ــ مدرسة إبداعية قائمة الذات ؛ مدرسة لها منهجها في الكتابة، ولها بنيتها، ولها أدواتها، ولها

لغتها المسرحية الخاصة، ولها منهجها العلمي والفكري والجمالي.
يبهرك في هذا المسرحي ــ الاستثنائي ــ قدرته العجيبة على أن يكون كاتبا، وأن يكون ناثرا في نفس الوقت، وأن يكون مخرجا، وأن يكون منتجا، وأن يكون ناثرا، وأن يكون مؤرخا للمسرح، وأن يكون باحثا ودارسا وأن يكون منظرا..

إنه الرائي الذي أسس مشروع رؤيا، وهو الذي كتب عن الفلاح البسيط عبد المطيع، وعن أبي ذر الغفاري، وهو الفارس الذي كتب عن (فرسان بني هلال(و(عنتر بن شداد) و (أبو زيد الهلالي) وهو الطفل الذي كتب للأطفال أجمل المسرحيات (أولاد جحا ــ سندريلا ــ قطر الندى ــ حب الرمان ــ الشاطر حسن ــ سندس ــ علي بابا)

وهو في مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) في رؤيته الثانية يجعل الأحداث تدور في دولة وهمية هي (فردوس الشورى) وهذه الدولة هي التي كانت سابقا تحمل إسم (الفردوس الأخضر) وأهم ما يميز هذه الدولة المتخيلة ــ مسرحيا ــ هو أنه (ليس لها موقع جغرافي على خريطة العالم، لأنها دولة تقع على حدود اللازمان واللامكان، بمعنى أنها معنوية تظهر في عصور التخلف والعجز، والقهر والهزيمة(١)

والسيد حافظ، في كتابته المسرحية التجريبية، يمثل التلاقي بين كل المتناقضات المختلفة، فهو تجريبي، من حيث شكلانيته المشهدية، وهو ملتزم فكريا وسياسيا في مضاميته الإبداعية، وهو طفل بروحه، وعالم بفكره، وهو مفكر وصانع ماهر، وهو شاعر وتقني.

وهو مصري جغرافيا، ولكنه كوني في رؤيته الإنسانية الشاملة..

وهو ساخر لحد الجدية، وجاد لحد السخرية الموجعة..

وهو واقعي الرؤية، ولكنه فنطازي في قراءته لهذا الواقع الملتبس والمنفلت والزئبقي، وأيضا، في تفكيكه له، وفي إعادة تركيبه بشكل جديد ومثير ومدهش، أي بشكل تحضر فيه الإثارة، ويؤثثه الإدهاش، وتقيم فيه

الغرائبية..

وفي إبداع السيد حافظ، يتقاطع اليومي والتاريخي، والمحسوس والمتخيل، والحلمي والأسطوري، وتتحاور كل مكونات الكون، وتتفاعل ــ كيميائيا ــ كل عناصره المختلفة والمتنوعة.

وهو مسرحي سبعيني، ينتمي أساسا إلى جيل النكسة، ولكنه لم يسجن نفسه في حقبه تاريخية معينة، ولا في جيل من الأجيال، ولا في خطاب مسرحي مقولب ومحدد الأبعاد..

فهو أساسا من مدينة تاريخية وكونية، لها علاقة حية بالتاريخ وبالجغرافيا وبالإنسان، أي من مدينة الإسكندرية، المفتوحة فكريا وحضاريا على كل العالم، وعلى كل الحضارات المختلفة، والمفتوحة ــ جغرافيا ــ على حوض البحر الأبيض المتوسط، والمفتوحة كذلك، على كل الأجناس البشرية، وعلى كل الإثنيات وعلى كل اللغات، وهذا مايفسر رؤيته الكونية الواسعة والمفتوحة والمتسامحة، وهو ما يفسر أيضا، أن تكون الإسكندرية موطنا للسفر والرحيل، وليس موطنا للإقامة الثابتة والجامدة..

ومن الإسكندرية، رحل هذا المبدع الإنسان إلى دولة الكويت، ومنها عاد ــ بعد ذلك ــ إلى الإسكندرية، ثم رحل إلى القاهرة، وبلا شك، فقد كانت رحلاته الذهنية والنفسية والفكرية والروحية أهم وأخطر من كل رحلاته داخل المكان والزمان، ويظهر أنه لا يعترف بالمكان الجامد والثابت، ولا بالأسماء القاموسية المحنطة، ولهذا، فإنه لا يكف عن تأسيس أسماء أخرى جديدة، وذلك لدول خيالية، ولمدن أخرى ممكنة الوجود في الأذهان، وفي الفضاءات المسرحية التجريبية، ولمواقع جغرافية مثل (الأودية الزرقاء) ومن البلدان التي أسسها نجد بلاد اللامعنى، وذلك في مسرحيته التجريبية التي تحمل إسم (كبرياء التفاهة في بلاد اللا معنى).

وفي قاموس الدول، نجد دولة أخرى تحمل إسم (فردوس الشورى) وعن هذه الدولة المتخيلة يقول السيد حافظ في مسرحيته (ظهور واختفاء أبي

ذر الغفاري) في كتابتها الثانية، بأن هذه الدولة (ليس لها موقع على خريطة العالم) وعن هذا المبدع الاستثنائي تقول حليمة حقوني (إن السيد حافظ ينتقل من المعلوم إلى اللامعلوم، ومن الجزء إلى الكل، معبرا عن قضايا تهم السواد الأعظم من الناس، ولم يكن ذلك ليتأتى لولا أنه يحب الناس ويؤمن بهم وبقدراتهم الكامنة، ولذلك نراه يتمرد على سكوتهم وخمولهم إزاء المواقف الحياتية لإيمانه وثقته بأنهم يملكون القدرة على الحركة والفعل) (٢)

الإيمان بالإنسان إذن، هو ما يحرك هذا المبدع، والإيمان بضرورة التغيير، في عالم لا يمكن أن يقبل بأي شيء غير التغيير، والإيمان بأن الإنسان كائن محرك ومتحرك، ومغير ومتغير، وذلك في وجود لا يعترف إلا بالتغير، وهذا ما جعله مناضلا حيويا ضد الجمود والثبات، وضد النمطية، وضد النمذجة في الحياة وفي الإبداع، وضد غريزة القطيع، وضد التكرار، وضد الاجترار، وضد التقوقع والانغلاق، وضد الغربة والمنفى.

ولأنه يبحث عن المدينة الفاضلة، فقد وجد نفسه ــ وبالضرورة ــ يبحث عن الإنسان الفاضل، وقد تكون هذه الرؤية حالمة ورومانسية وغير واقعية، ولكنها رؤية إبداعية بكل تأكيد، والإنسان يهفو إلى الأجمل والأكمل وإلى الأعلى دائما، مع أنه يعرف أن النظر إلى الأعلى يتعب، وهل حياة المبدعين الكبار إلا سلسلة كبيرة من المتاعب؟ وهل يكون سيزيف إلا ذلك الذي أتعبه الوصول إلى قمة الجبل؟

وهو يبدأ مسرحية (المنشار) بتصدير مأخوذ عن عبد الله النديم، وتقول كلمته (لكي تتقدم الأفكار وتتحسن الأحوال لابد من التجربة للكشف عن المواهب القادرة)(٣)

التجربة أولا، وفعل التجريب ثانيا، وهل المبدع إلا حياة فيها كل شيء؟ وهل هو إلا مسار عمري تتداخل فيه المراحل والمحطات، وتتقاطع فيه المشاهدات والشهادات والحالات والمقامات ؟ وهل يكون الإبداع الحق إلا

تجربة إنسانية حقيقية وصادقة؟ يقول حامد في مسرحية (الخادمة والعجوز)

(نص عمري قضيته في شرب الشاي والدخان والنساء والشعر والبحر والصيد والجري وراء..اللاشيء.. الفراغ.. أنا كنت شاعر.. وكنت بحاراً وكنت صياداً وكنت دون جوان.. في كل مينا كانت لي صديقة أو زوجة)(٤)

فمن هو المتكلم في هذا الكلام ؟ هل هو شخص الكاتب، أم هي الشخصية الدرامية المتكلم لها وعنها ؟ وهل هناك فرق، بين عالم الكاتب، كما يحياه بين الناس، وبين عالم الشخصيات؟

إن الأصل في هذه الشخصيات أنها غير ورقية، فهي حياة وحيوية، وهي وجود حقيقي، وهي حالات إنسانية متدفقة، وهي مواقف صادقة، وهي شبكة علاقات متداخلة، وهي صور مقتطعة من نسيج الواقع اليومي، ومنتزعة من نسيج الواقع التاريخي، ومقتبسة من نسيج الواقع الحلمي والأسطوري للإنسان. إن السيد حافظ، قبل أن يكون مبدع مسرحياته، فهوــ قبل كل شيء ــ مبدع حياته، ولعل أكبر وأخطر كل إبداعاته على الإطلاق، هي حياته، أو هي مسيرته العمرية الحافلة بالصدق والحركية والحيوية وبالطاقة الإبداعية المتجددة، وتعبر هذه الحياة عن نفسها، من خلال إهداءاته التي تتصدر أعماله المسرحية، وهي تكشف عن طبيعة الوفاء فيه، وتكشف عن الاعتراف بالفضل لأهل الفضل، وفي بداية مسرحية (إمرأتان) يمكن أن نقرأ ما يلي (عندما عرضت مسرحية امرأتان على مسرح قاعة المسرح القومي لم أتوقع لها هذا النجاح) وهو يهدي هذا النجاح المستحق إلى (الدكتورة هدى وصفي التي وقفت مع هذه المسرحية.. وإلى روح الكاتب أمير سلامة الذي ساهم في إنتاجها وكان مشرفا على الفرقة المركزية بالثقافة الجماهيرية)(٥).

ولا أظن أن أحدا من الكتاب المسرحيين العرب، قد كتب بنفس القوة التي

كتب بها السيد حافظ، ولا بنفس العنف، ولا بنفس الشجاعة والجرأة، ولا بنفس الغزارة والتنوع، فهو يفيض كلاما، ويفيض كتابة، ويفيض مسرحا، ويفيض مواقف، ويفيض إحساسا، ويفيض تصورات غريبة وعجيبة ومدهشة، ويفيض صدقا وشفافية، ويفيض حرية وحيوية، ويفيض عشقا للجمال، سواء في بعده المطلق أو في أبعاده النسبية، وسواء ـ أيضا ـ في روحه المؤسسة، أو في تجلياته، أوفي مظاهره المتعددة والمتنوعة.

فهو كاتب ملتزم، ولكن في غير تحجر ولا تقوقع، وفي غير انحياز إلى اللغة الخشبية، وإلى المواقف التهويلية والعدمية، وهو واقعي، من غير أن يكون منفصلا عن ذاكرته الجماعية، ومن غير أن يكون منفصلا عن الوجدان الشعبي العام، ومن غيرأن يكون منفصلا عن التاريخ الإنساني الشامل والكلي، ومن غير أن يكون منفصلا عن الأجواء الحلمية والكابوسية والأسطورية..

يسجل له النقد المسرحي العربي ريادته في مجال التجريب، ذلك أنه كان مارس فعل التجريب، كتابة وإخراجا (حتى قبل أن يطرح المصطلح للتداول، وحتى قبل أن يتفلسف المنظرون حول إشكالية المصطلح في أواخر الثمانينات)(٦).

ولعل أهم ما يميز تجربته، سواء في حياته اليومية، أو في إبداعه الأدبي والفني، الخاصيات الأساسية والحيوية التالية، الصدق، والحرارة، والمعرفة، والحس الجمالي المرهف، والتنوع، والتعدد، والتجريب، والتجديد، والعنف الحيوي، والشفافية، والحرية، والسؤال، والبحث عن المعنى، والإحساس بالغربة وبالقهر، والشاعرية، والشمولية التي تتمثل في وحدة الفنون في تجربته الإبداعية، فهو شاعر وناثر، وهو رسام وسينمائي، وهو ساحر وعراف، وهو صحفي ومؤرخ، وهو عالم وبهلواني، كما تتميز هذه التجربة بكل سمات الطفولة وملامحها، وبكل شغبها وعنفها البريء والنبيل، وقد ناضل دائما، من أجل أن يحتفظ داخله

بروح الطفولة، وأن يظل هذا العالم محافظا على هذه الروح، والتي هي بالأساس روح الكون وروح الوجود، وأن يكون لذلك انعكاس في مسرحه وفي مواقفه وفي حياته اليومية، وهو يؤكد على أن الأصل هو الجمال، وأن هذا القبح الذي نراه، سواء في الناس أو في الأشياء، هو شيء عارض وطارئ، وأنه مرض مثل كل الأمراض، وأنه قابل للشفاء، وهذا ما يجعل مسرحه رحلة ملحمية باتجاه المدينة الفاضلة، وباتجاه الإنسان الكامل، وباتجاه اللحظة العيدية الحقيقية، ولقد اشتغل بالمسرح ــ وفي المسرح ــ وكان ذلك (بحثا عن كلمة ومعنى وشكل غير تقليدي)(٧)

أكثر التجريبيين اليوم، لا يهتمون إلا بالشكل وحده، الشيء الذي يجعل هذا الشكل فارغا من أي مضمون ومن أي معنى، ومن أية رسالة، وبهذا يكون الشكل مجرد زخرفة، ويكون مطلوبا لذاته، وتكون كل مفرداته ــ أو جلها ــ مجرد محسنات شكلية ولونية وضوئية خارجية، ومجرد شرود ذهني ونفسي، ومجرد هروب من السؤال الوجودي والفكري والإجتماعي والسياسي، وتكون استقالة من المعنى، وتكون مجرد رحيل إلى بلاد اللامعنى، وما هكذا يرى السيد حافظ الفن ودوره، وما هكذا يحيا التجريب، ويمارسه، ويحترق بلهيب أسئلته، وبلهيب غرابته، وبجمر عوالمه الزاخرة بالمعاني الوحشية، وبالمعاني الجديدة دائما وأبدا ..

الهوامش :

١ ــ السيد حافظ ــ مطلوب حيا ــ العالية والأمير العاشق، مركز الحضارة العربية ــ رؤيا ــ القاهرة ــ ٢٠٠٣ ــ ص ١١
٢ ــ نفس المرجع السابق ــ الغلاف الأخير.
٣ ــ السيد حافظ – الخادمة والعجوز ومسرحيات اخرى – مركز الحضارة العربية ورؤيا – القاهرة ــ ٢٠٠٤ ــ ص ١١٦
٤ ــ المرجع السابق مفسه ــ ص ٩
٥ ــ السيد حافظ ــ امرأتان ــ العربي للنشر والتوزيع ورؤيا ــ القاهرة ٢٠٠٣ ــ ص٥
٦ ــ د. أحمد العشري ــ بين التجريب والالتزام وهموم الإنسان ــ من كتاب (إمرأتان) م س ــ ص ١٢٥
٧ ــ نفس المرجع..

د. عبد الكريم برشيد
كاتب وباحث مسرحي من المغرب

اختراق المسرحية القصيرة سردية السيد حافظ الروائية

أ.د جميلة مصطفى الزقاي
أستاذة دكتورة باحثة في النقد المسرحي والسينمائي والترجمة،
رئيس المجلس العلمي بمعهد اللغة والأدب العربي،
المركز الجامعي عبد الله مرسلي –تيبازة -الجزائر.

حملت "المسرحية القصيرة" العديد من الأسماء التي تدلي بقصرها على غرار الفقرة أو المقطع أو المسرحية القصيرة جداً. ويعود أصل هذه التسميات إلى المصدر الاسباني PASO هذا المصطلح الدرامي الذي يشير إلى قطعة درامية يجري حدثها في مدة قصيرة وتعالج موضوعا بسيطا بطابع كوميدي حيث كانت تتوسط فصول أو أجزاء المسرحية. وتعد المسرحية القصيرة التي أطلق عليها لوبي دي رويدا في القرن السادس عشر هذه التسمية بمثابة البداية أو المصدر الأول للفواصل التمثيلية التي كانت تمثل بين فصلي المسرحية في القديم. وهذا ما يشبه الاشهار الذي تستعين به قاعات السينما لحظة الاستراحة. ويتفرع من هذه المسرحية القصيرة في مصدرها الاسباني Follas وهي عبارة عن منوعات وعروض مسرحية مكونة من ثلة من المقاطع الكوميدية المفككة اي أنها غير متصلة ببعضها البعض ممتزجة بفصول موسيقية أخرى.[٤٠]

هذا وقد كانت هناك بعض المحاولات التي قدمت مسرحية قصيرة وإن اختلفت شكلا ومضمونا من مبدع لآخر ومن مؤلف لغيره؛ حيث أن هناك مسرحية كوميدية وصفت على أنها قصيرة كتبت سنة ١٩٦٣ تحمل عنوان "عشاء لشخص واحد" dinner for one[٤١] حتى أضحت لدى الألمان بمثابة سنة مؤكدة، إذ تعرض لديهم كل سنة بمناسبة إحياء ذكرى القديس سلفيستر sylvestere وتقدم في قنوات تلفزيونية كثيرة. يدور موضوعها حول امرأة بلغت من العمر عتيا ٩٠ سنة وجرت العادة كل سنة أن تحتفل بعيد ميلادها بالطريقة نفسها؛ حيث تكلف الخادم بتجهيز مائدة العشاء بمعية أربع أصدقاء أموات أحياء بذاكرتها وقلبها، وتلزمه بوضع صحونهم وكؤوسهم وإن كانت كراسيهم فارغة، كما تأمره أن يسكب الخمرة على

(٤٠) ينظر موقع ويكيبيديا..

(41) www.dailymotion.com

أنواعها بحسب كل صنف من أصناف الطعام. فيسهر على خدمتها وأصدقائها الخياليين، فيضطر إرضاء لها ونزولا عند رغبتها إلى شرب كل الكؤوس لكنه بآخر العشاء لا يقوى على صلب طوله من فرط الثمالة. مع العلم أن هذا العمل الكوميدي يدور حدثه وفكرته بمكان واحد وزمان وحيد ويشتمل على أغلب العناصر الدرامية الكلاسيكية التي يتطلبها النص الدرامي إلى جانب مرفقات العرض التقليدي من ديكور وإكسسوارات وتمثيل وغيرها. لكن السؤال الذي يبقى مطروحا هل يمكن تسميتها بالمسرحية القصيرة، مثلما سموها بالفرنسية petite pièce de théâtre؟؟

بالعودة لتسمية "المسرحية القصيرة" بمعجم إبراهيم حمادة، نجده قد أدرج "مسرحية من فصل واحد" وترجمها إلى الانجليزية one-actplay ويقول في تعريفها أنها "تمثيلية قصيرة الطول في العادة وتتميز بحبكة فردية، أو حوادث مركزة، وبتفاصيل قليلة، وحوار حي، وشخصيات محدودة العدد، وذروة قريبة من نقطة النهاية."(٤٢) يستتشف أنه وسمها بالتمثيلية ذات الفصل الواحد قصيرة الطول مركزا على الدعائم والمقومات الدرامية من حبكة وحوار وشخصيات وذروة لكنها قريبة من النهاية لكون كل العناصر الدرامية السالفة مختزلة ومقتضبة.

هذا وقد عمل إبراهيم حمادة على توضيح ماهية المسرحية ذات الفصل الواحد باعتبارها نصا إذ متى صعدت على الخشبة، فإنها لا تحتاج إلى استراحة أو تغيير كبير بالديكور، ويرى أن نصها يتميز بوحدة الأثر العام، وهذا ما جعله يشير إلى ما بين المسرحية القصيرة والطويلة منها يماثل ما بين القصة القصيرة والرواية من اختلاف بين.

---

(٤٢) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، دار المعرف، مصر ١٩٨٥، ص ٢٤٠

يشير إبراهيم حمادة ضمن التأريخ لظهور هذا النوع من المسرحية فيرجعه إلى سنة ١٨٩٠تقريبا وواكب ذلك ظهور حركة المسارح الصغيرة. كما أفصح عن أسماء كبيرة أقبلت على كتابة مثل هذه النصوص على غرار هوفمان واستندبرج وبرناردشو وأونيل وسينج وبرانديللو وتينسي وليامز وتوفيق الحكيم وسعد وهبة وغيرهم...

أنهى إبراهيم حمادة تعريفه بمفارقة قربت المسرحية ذات الفصل الواحد حين تصبح عرضا، فيفتح إمكانية كتابتها لعرض مدته قصيرة فإنها قد تكتب في صيغة طويلة ذات مشاهد لتشغل الحيز الزمني نفسه الذي تستغرقه مسرحية طويلة من ثلاثة فصول واستدل على ذلك بمسرحية " الآنسة جوليا"لأوجست استندبرج (١٨٤٩/١٩١٢).[٤٣] وبهذا الاستنتاج الذي خلص إليه ابراهيم حمادة فإنه نأى بمفهومها عن المقصود ب"المسرحية القصيرة" لأن الفصل الواحد قد تتعدد مشاهده فتصبح المسرحية بذلك طويلة.

بالعودة لمباحثة مسألة اختراق المسرحية القصيرة لسردية السيد حافظ الروائية؛ فإن ذلك يستلزم الحديث عن دور هذا الاختراق بالبناء السردي لرواية"كل من عليها خان" التي استفزت الكثير من الدراسات قبل نشرها وبعد ذلك نظرا لأهميتها التي تتمثل فيما تطرحه من تساؤلات حمل همها المبدع نفسه ليستلمها الناقد بكثير من الحيطة والحذر؛ ذلك لأنه كلما وضعها في خانة إلا ويجدها تشرئب بخيوطها السردية وبناها اللغوية ونسيجها التاريخي الثر وشكلها الذي لا يشبه غيرها مضامين وبناء.

يضعها الناقد في خانة الرواية الجديدة بما تحمله من بنى الجدة والأصالة والتمرد؛ لكن بإعلانها عن الاختلاف من البداية وانطلاقا من تعدد العنوان الذي ما أنجب في الأخير غير عنوان واحد "كل من عليها خان" يجد النقد

---

(٤٣) إبراهعيم حمادة، مرجع سابق، ص ٢٤٠.

نفسه أمام كائن سردي يتنفس الصعداء لانه عاف أسمال الماضي دون أن يتخلى عن أساسياته بصفة نسبيه... فان هذا العمل آني بامتياز حيث أوجد لنفسه قالبا خاصا ينضح بالتجدد والحرص على راحة المتلقي من عنت سردية كلاسيكية مثخنة بسلسلة لا متناهية من الأحداث المتداخلة. فراح يتعين بالوصلات الغنائية لأعمدة الطرب العربي إلى جانب ما يعانق هذا السرد الروائي سردية درامية شديدة التكثيف...

لقد استعان السيد حافظ بلا قصدية منه بالروح الدرامية في الكتابة الروائية لأنك قد تلاحظ أن الفصول السردية نفسها كتبت بطريقة الكتابة السينمائية والمسرحية التي تحرص على الإشارة إلى زمكنية الأحداث بالدرجة الأولى لتنطلق في رصد الأحداث باحترافية الكتابة الروائية العالمية.

قد يعود هذا التلوين المتماوج في الكتابة الروائية عند السيد حافظ إلى ممارسته العتيدة لشتى الكتابات؛ من شعر ومقال ومسرح وسيناريو، لكنه في ثنايا"كل من عليها خان" نجده لأمانته للمسرح وعشقه له لم يستطع تركه بمنتصف الطريق منتقلا للرواية أو قد يبدو ذلك للوهلة الأولى، لكن مع استحضار سيرة المبدع والانصات لخلجاته الإبداعية ندرك تمام الإدراك أنه تبنى خطة بنائية واستراتيجية روائية يريدها حافظية بامتياز !!!!

استنادا إلى ما سبق نلفيه يصرح بلحظة الاستراحة والتريض التي يهديها للقارئ أنه سيقدم له وجبة درامية خفيفة سماها" المسرحية القصيرة جدا" ليجد القارئ نفسه أمام نكوص يعود به إلى الكاتب الألماني فريدريش هيبل Friedrich-Hebbel (١٨١٣-١٨٦٣) في مسرحيته "دراما أصيلة" التي لم تتعد سطرين وتخلو من الشخصيات، وبالمثل لدى الكاتب الروسي أنطون تشخيوف Anton-Tchkeoff (١٨٨٦-١٩٠٤) في مسرحيته "لا" التي لا يتجاوز حوارها خمسة أسطر.

فإذا تعلق الأمر بالمسرحية القصيرة باعتبارها جنسا إبداعيا فهي ضاربة بجذورها في مسيرة تاريخ المسرح العالمي، لكن إذا تعلق الأمر بإدراجها

بالفن الروائي؛ هذا الفن العابر للأجناس فإن السيد حافظ برهن على أمانته في التأليف لمختلف الأجناس بإدراجه لها ضمن السردية الروائية وحرصا على استراتيجيته السردية التي تبناها بزمن الاختلاف الإبداعي الصارخ فيما بين الروائيين على اختلاف انتماءاتهم الجغرافية. لكن السؤال الذي ينبغي طرحه هو ما نوعية المسرحيات القصيرة التي وظفها الروائي بعمله هذا؟؟ ثم ما علاقتها بالبنية السردية التي تسبقها أو تليها؟؟ وماهي الخصائص الدرامية التي تتميز بها هذه المسرحيات التي على قصرها إلا أنها قد تشعر بالتيه وهي بين أحضان رواية جريئة شكلا ومضمونا؟؟؟

للإجابة على هذه الأسئلة لابد من تفكيك التمركز البنائي السردي الذي قدمها بها المبدع؛ ثم العمل على تقويض بنائها الدرامي إلى أدق بناه الصغرى. بدءا بأول مسرحية قصيرة جداً[٤٤] – كما سماها الكاتب- حيث استهلها بوصفه للمسرح وما يؤثثه من إضاءة يصفها بالتدريجية ثم المنتشرة وسرعان ما يشير إلى الشخصية التي تحمل موضوع المسرحية وهو رجل يبدو بلا هوية لكن من ردة فعل الشخصيات الخيالية المختبئة وراء الصور يصير رجلا بهيبة ووقار لأنه جدير بالخدمة أو أنهم مجبرون على تلبية طلباته... رجل يقدر الوقت بدا في بداية الأمر صباغا أو رساما

---

(٤٤) مسرحية قصيرة جدا..... المسرح مظلم.. المسرح مظلم.. اضاة ضعيفة تدريجية.. يظهر مكتب على قلب منتصف المسرح.. وفى اليمين رجل ينام على سرير متواضع.. يقوم الرجل ويتحرك عند دقة الساعة.. يقوم ويتحرك تبدأ الإضاءة فى ازدياد فى أرجاء المسرح يحمل الرجل جردلا به الوان.. وفرشاة كبيرة وحول المسرح فى كل الأرجاء أربع صور لرجال كبار السن وبجانبهم علم أبيض غريب ضخم حول كل صورة يذهب ويكتب تحت كل صورة نعم نعم نعم نعم.يدخل رجال من خلف كل صورة يحملون له الطعام والهدايا والملابس.. يجلس الرجل فرحا يأكل ويغير ملابسه.. أظلام..ثم يعود الضوء.. تتغير الصور الأربعة لرجال آخرين.. ويفعل الرجل نفس الشيء.. ويكتب نعم نعم نعم.. يخرج من خلف كل صورة امرأة تقدم للرجل الطعام والشراب.. اظلام على المسرح ثم يعود الضوء... تظهر صور أربعة رجال آخرين.. يقوم الرجل ويكتب تحت كل صورة لا.. لا.. لا..لا... يخرج من خلف كل صورة رجل يحمل بندقية ويطلقون الرصاص عللى الرجل فيموت فى الحال.. ستار

للجداريات نظرا لحمله جندل االألوان والفرشاة الكبيرة، لكنه يصبح شخصية أخرى حين يقبل الرجال من خلف الصور الأربعة يشترون رضاه بتقديمهم له الهدايا والملابس والطعام وكأنها حملة انتخابات ترافق بشراء الرقاب والذمم عهدة بعد عهدة. وما لم يناوئوا النصرة المنشودة يقابل رضاهم بالهبات، ومتى عارضوا بضراوة وأداروا ظهورهم لنصرة الكبار كان مآلهم الموت والنهاية الحتمية، وهذا هو المصير الذي لقيه رجل المسرحية القصيرة الذي قد يمثل أيضا المثقف الذي يرضى بالعيش البسيط في سبيل تبليغ أفكاره ومبادئه التي تلقى الإعراض فيدفع ثمن ذلك حرمانا وتهميشا وتقصيرا من قبل السلطة.

إذن فالمسرحية القصيرة كلها رمز وسريالية وعلى قصرها وكثافة أحداثها إلا أنها تطول فكرا وإيديولوجية من شأنها أن توضع بفضاء التكفير؛ أي تكفير المبدع. ولعل هذه الأفكار القابلة للتأويل مواتية للسيرورة السردية التي سبقتها أو على أقل تقدير السياق السردي الذي وضعت فيه حتى وإن اعتبرت استراحة فهي الاستراحة الملغمة البعيدة عن كل إدراج بريء...

وبالمسرحية القصيرة الثانية[٤٥] نجد الكاتب قد عزم على تعيين وحدتي المكان والزمان ليجعل نواة المسرحية او محورها رجل هو في ما تنطق به الحروف نادل بمقهى؛ يبدو وكأنه دائري الشكل لفسح المجال لدلالات الحيرة والقلق والتشتت الذي يحس به الرجل وهو يحاول إرضاء أهل الحل والرد وهو كالمعلق من عرقوبه لصبري موسى وهو مشدود بحبال هؤلاء

---

(٤٥) السيد حافظ، كل من عليها خان، ص٥٨ مسرحية قصيرة جداً جداً
المكان : مقهى الزمان : نهار
يجلس مجموعة من الرجال فى المقهى يشربون القهوة والشاى والشيشة..
يدخل الجرسون وينحني أمام كل مائدة.. نلاحظ أن الجرسون مربوط من عنقه كالكلب.. وبها حبال تشده كل مائدة تجاهها بالتناوب يحمل لهذه ماء ولأخرى شاي ولأخرى شيشة وأخرى مثلجات.. تزداد سرعة الطلبات وكل طرف يشده حتى يسقط على الأرض من الإعياء.. يخلع الطوق من عنقه ويلقي الحبال التى تشده.. يهجم عليه الجميع ويلقونه ضربا.. يضعون الطوق فى عنقه مرة اخرى.. وينصرفون.. يسقط على المسرح سجن خشبى يسجن الرجل.. كتب على القفص الوطن.... ستار

الذين يقوم بخدمتهم، لا حول ولا قوة له غير الانصياع لرغبة المحيط الجائر الذي همه الأوحد قضاء حاجاته ورغباته ومآربه ولو على حساب راحة الآخر. وحين يضيق درعا بأنانية هؤلاء يقرر إيقاف المهزلة التي يعايشها رغما عنه، يفك الحبال وسرعان ما يستعيدون الطوق برقبته بعدما هجموا عليه وضربوه، فينصرفون ليسقط الرجل على المسرح فيغشاه سجن وقد كتب عليه "وطن".

هي مسرحية متكاملة وإن كانت كل عناصرها مكثفة ومختزلة بذكاء للتعبير عما تعانيه الشعوب بقبضة أصحاب السلطة الغاشمة التي تنعم برغد ما توفرها لها الرعية وتسافر متى لم تتمكن من كبح جماح غضبها وإخماد ثورتها. وقد يكون التأويل على الأجدى حالة المثقف الذي يعاني من الضغط والرقابة ومتى كتب ما يناوئ مصالحهم تعرض للسجن وهو أهون، لكنهم ينزلون عليه بلائمة تضييق الخناق إلى أن يصبح الوطن سجنا مقيتا على الرغم مما وهبه من دمه وروحه ونومه ووقته وراحته.

كتابة تشي بالرؤية الإخراجية، إذ تجعلك من حروفها وكلماتها وبناها التركيبية تشاهد عرضا على قصره يحمل الأيقونات المشهدية المركبة والأحداث المكثفة التي يبقى أفق انتظارها متقدا ومفتوحا على التأويل المتباين.

وبالمسرحية القصيرة جداً الثالثة[٤٦] التي ارتكزت على الإرشادات

(٤٦) ص ١٠٣ مسرحية قصيرة جداً...
المسرح مظلم يتسع الضوء قليلا قليلا.. يُضاء المسرح بأكمله.. يظهر ثلاث نساء يرتدين ملابس بيضاء.. من اليمين.. يظهر ثلاث نساء يرتدين ملابس بيضاء من اليسار.. يظهر رجل من قلب منتصف المسرح يرتدي اللون الأحمر.. تشده النساء اللائي فى اليمين.. وتشد يده الأخرى النساء فى الشمال.. الرجل يصرخ لا.. يسقط من سقف المسرح شبكة على الرجل.. تبعد النساء.. بهلع.. ثم تهجم المجموعتان على الشبكة لتحرير الرجل.. عندما يتحرر يفرح يتنقل بين يد واحدة واحدة.. حتى ينهار فيموت.. تحمله النساء فوق الأكتاف ويخرجن به.. خارج المسرح.. يظهر رجل آخر يرتدى الزى الأصفر يرحبون به.. فيتم مع الرجل الثانى نفس الشئ.. يظهر رجل ثالث باللون الأخضر لا يقترب من النساء فتبكى النساء.. ويخرج من المسرح وقبل الخروج تهجم النساء عليه وتقتله.. ستار

الإخراجية، وعملت على ترميز موضوع يمس المثقف سياسيا، واحتفت بفكرة المسرحية وموضوعها وزمانها الذي يبدو ليلا بهيما لا بياض فيه غير ما يدعي ذلك لتضليل عقيدة المثقف. أما مكانها فخشبة المسرح وهي الحياة بما تشتمل عليه من غرائب ووقائع تحفل بها عادة لكن من فرط فظاعتها تبدو أسطورة من الأساطير الخرافية الغرائبية.

لئن انتقى الكاتب الخشبة فضاء لأحداث مسرحيته القصيرة فإنه يرفقها بحركية الإضاءة فيصبح النص الدرامي مرآة عاكسة للخشبة وفق إرشادات إخراجية طلبا للاختصار؛ فتسير الإضاءة بسلطتها في الإيضاح والبيان شخوص العمل وهم هذه المرة ست نساء بلباس أبيض، يقفن بيمين الخشبة ويسارها فيتوسطهن رجل بلباس أحمر فيمسكن بيديه من الجهتين ويسحبنه بكل ما أوتين من قوة في الاتجاهين المعاكسين، فيصرخ ألما، وإذا بشبكة تسقط عليه من أعلى الخشبة، فتبتعد النسوة خوفا وهلعا ويسعين لتخليصه من شراكها فيفلحن ويفرح الرجل الذي يعبر عن سعادته بالتنقل من يد إلى أخرى حتى توافيه المنية وتحمله النساء خارج الخشبة.

ترمز النساء إلى الاتجاهات السياسية من يمين ويسار تتجاذبن الرجل المثقف الذي يجد نفسه بينهما في مد وجزر، وما اللون الأحمر إلا دلالة على المذهب الشيوعي فينتهي به الأمر متهما من الاتجاهين إلى أن يلقى حتفه، فتشيعه وتحضر جنازته بعدما أسهمت في نهايته وينطبق عليهم المثل القائل"يقتلون الميت ويسيرون في جنازته". وتبقى التيارات المتجاذبة لتفعل الأمر نفسه مع الرجل بلباس أصفر، وهذا مذهب سياسي آخر لا يسلم من قبضتها، وحتى المثقف المسالم المتفائل على الرغم من ترفعه عن الانتماء لأي مذهب سياسي يلقى حتفه لا لشيء إلا لزاده الثقافي. هو السيف الذي يشهر في وجه الثقافة والمثقفين.

إذا كانت المسرحيات السابقة غارقة في الرمزية والسريالية فإن هذه

المسرحية الرابعة(٤٧) عافت طلسميتها وأبت إلا أن تصرح بانتمائها لسردية "كل من عليها خان" وتأريخيتها الجريئة في تسمية الأشياء بأسمائها حبا ورهبة واحتواء للوطن بكل حيثياته الواقعية والتاريخية التي عصفت بالأخضر واليابس زمن المستنصر بالله مخلفة آثارها التي وإن نالت من بعض القيم فإنها رسخت على النقيض قيما عرفت بها مصر بلد الحضارات ولا تزال التحاما عند المحن والإحن وتصديا للويلات متى وجدت الفرصة سانحة لقلب موازين قوى الطغيان والخطيئة السياسية التي تنال من حق الشعب المصري في العيش الكريم الذي ينتزعه بشراسة. "صوت نســـائي:أرجوك لا تلمس يدي ويدك ملوثة بالرشوة وغسيل الأموال والخيانة" هذا صوت مصر المتأففة من أيادي الإجرام الاقتصادي والسياسي بشتى أشكاله وأطيافه؛ وهي تتقزز من تلويثها بالرشوة وغسيل الأموال التي أنهكت كاهل الاقتصاد المصري وخيانة بعض إطاراتها وحكامها للأمانة التي أوكلت لهم...أمام هذه الخيانة العظمى تتحرك الآلاف من الشفاه العاشقة للحب والمؤمنة به؛ شفاه الكتاب والصحفيين والمبدعين بصفة عامة لتندد بتلك الأعمال المشينة ولذلك تسلط عليها الأضواء وسطوة السياط التي تنال من أجسادهم بالسجون والمعتقلات، بينما صوت المواطنين مغيب في خبر كان، مع أنه هو من منح السلطة

---

(٤٧) السيد حافظ، كل من عليها خان، ص٢١٥ مسرحية قصيرة جدا يفتح الستار في اليمين صور لشفا.. حوالي مائة شفاه.. في اليسار أوتوجرافات على كل الجدران في الخلفية قفازات حريمي (صوت مجموعة نساء ورجال): الحب.. الحب (ضوء على صور الأوتوجرافات).. أصوات: وقع لي للذكرى.. ذكرى.. ذكرى (ضوء على القفازات الحريمي) صوت نســـائي: أرجوك لا تلمس يدي ويدك ملوثة بالرشوة وغسيل الأموال والخيانة (ضوء على الشفايف) صوت من الشفايف: الوطن غائب والمواطن فعل ماض معتل.. ضوء على الأتوجرافات: سجل أن الله أرسل لمصر ثلاثة أنبياء.. يوسف وموسى وعيسى.. ولكن المصريين لم يستجيبوا لهم.. ضوء على القفازات... صوت من القفازات: لا تضع يدك في يد من خانك مرة أو باع لك الوهم.. أم من جلدك.. أو من.. ومضى.. ومضى.. ومضى

والسيادة لهذا والشهرة والجاه لذاك" صوت من الشفايف: الوطن غائب والمواطن فعل ماض معتل" وعلى إثر تغييب المواطن بالضرورة يغيب الوطن أيضا. وبمرارة عبثية يماط الغطاء عن تاريخ مصر بالاشارة الى الأنبياء الذين تعاقبوا عليها ولم يجدوا الحظوة لدى أهلها وفي ذلك يقول الكاتب"ضوء على الأتوجرافات: سجل أن الله أرسل لمصر ثلاثة أنبياء.. يوسف وموسى وعيسى.. ولكن المصريين لم يستجيبوا لهم" وهو إقرار بالخبر ورغبة دفينة لدى الكاتب لاستنكاره ذلك لانه جزء لا يتجزأ من هذا الوطن الذي يستفزه طالبا صلاحه.

المسرحية ضرب من الرمز والعبث لانهما يوائمان طريقة عرض هذه هذه الحقيقة التاريخية الموجعة. ولا أرى الكاتب بريئا من رغبته في التأكيد على الحقائق التاريخية المؤلمة التي أراد لها البعض أن تتدثر تحت تراب المخادنة التاريخية المؤقتة والموقوتة بالانفجار اليوم أو غدا. شخصيات المسرحية بلا أسماء تذكر دائما وهمية لكنها تحمل الحقيقة اليقينية "شفاه" وقفازات حريمي" وهي بكل تأكيد مضللة لانها تحوي أياد قد تكون بشعة بفعل التعب أو بفعل أثر السنين أو بفعل الجريمة...فيختفي هؤلاء المضللون تحت قفازات أو أقنعة مستعارة...إذن المسرحية من ضرب العبث واللامعقول الذي يخاطب العقل والمنطق ويقرص الآذان الموهومة بالموسيقى العالمية الشادية بأصواتها الغريبة !!!!

احتفت المسرحية القصيرة جدا الخامسة[٤٨] بعنصر درامي يعد البنزين المحرك للنص الدرامي ألا وهو الصراع؛ غير أنه صراع بين الألوان التي

---

(٤٨) السيد حافظ، كل من عليها خان، ص ٢٥٥ مسرحية قصيرة جدا يظهر على المسرح ثلاث بقع حمراء.. تقترب بقعة الضوء الخضراء بجوارهما.. يحدث ارتجاف وصراع بين الألوان ينخفض الضوء الأخضر حتى يختفي مع أصوات طلقات الرصاص..يظهر الضوء الأبيض.. يقوم الضوء الأحمر الثلاثي بنفس الصراع.. حتى يختفي الضوء الأبيض وينقرض.. ويختفي.. مع صوت إطلاق الرصاص.. تسقط لافتة من أعلى المسرح كتب عليها البقاء للأقوى.. ستار

لها دلالاتها بحسب ما عايشته الشعوب من ثورات تفاعل معها النص الدرامي ومنه النص السردي الروائي ومصر من بين تلك الدول لا حظ للسلم والسلام بها، وما كان من مصير اللونين الأخضر بدلالات الخصب والنماء والعطاء والتفاؤل إلا أن أفل نجمه واندثر تحت باقي الألوان وهي نظرة الكاتب الخبير بتركيبة المجتمع السياسية ومن خوفه وقلقه على موطنه يرى الأسود في البياض لذلك يختفي الضوء الأبيض ويتلاشى مع طلقات الرصاص التي لم تكن بحسبان من أشعلوا الثورة وتمنوها سلمية مسالمة تحمل رياح التغيير وعلى الرغم مما شهدته الساحات ما كان من مصير تلك البلدان إلا أن خضعت للأقوى تحت سلطة الرشاش والقنابل المسيلة للدموع والدبابات التي استقلت بالشوارع... لعل هذه المسرحية تعكس ثورة النساء بكل من عليها خان لكن نهايتها مخالفة لما عرفته الثورات وسميت بالربيع العربي وهو خريف حالك عصف بخيرات كل الفصول. فاندثرت معه كل معاني النماء والتطور والتفاؤل بغد مشرق...

المسرحية القصيرة جدا وهي السادسة(٤٩) في السيرورة السردية لرواية"كل من عليها خان" سادها التكرار على مستوى اللفظ والرقم

---

(٤٩) السيد حافظ، كل من عليها خان، ص٣٠٦ مسرحية قصيرة جدا
يفتح الستار
على المسرح فى اليمين مجموعة نساء تتكون من ١٠ نساء تجلس ترتدى ملابس حمراء..
على المسرح فى اليسار يجلس مجموعة من الرجال تتكون من ١٠ رجال بملابس بيضاء..
يسقط رجل منهم وهو يسكر يحمله الرجال تصرخ النساء وتبكى وتولول عليه. وترتدى ملابس سوداء ثم تخلعها حين تعود.. يسقط رجل آخر وهو يلعب الطاولة يحملونه خارج المسرح وتبكى النساء وتولول علية وترتدى ملابس سوداء ثم تخلعها حين تعود..
يتكرر المشهد وسقوط الرجال حتى يختفى ٩ رجال ويبقى رجل واحد.. تبدأ موسيقى راقصة تقوم واحدة بالرقص معه.. تقوم الأخرى فالأخرى حتى يسقط الرجل من الإعياء يحملونه للخارج وهن يولولن ويصرخن عليه.. ستار

والجنس واللون بل حتى الفعل وهو تكرار ليس لتأكيد المعنى وإنما للفت انتباه القارئ إلى حيثيات يود الكاتب الإشارة إليها بطريقة عبثية ساخرة ومعتدة بمجهودات المرأة ودورها الناجع الذي أدته بالثورات العربية بكل بسالة وجرأة ولذلك ألبسها الكاتب اللون الأحمر خلافا للرجال الذين ارتدوا لباسا أبيض قد يكون لباس الظلاميين الذين يناقض لون زيهم جرائمهم الشنعاء باسم الدين... صور الكاتب المرأة بفحولة الرجال ايمانا منه بالدور الخلاق الذي تؤديه في الحياة الاجتماعية والسياسية وغيرها مستعملة كل الأساليب المنوطة بتحقيق كرامتها والحفاظ على كينونتها وبتكرار الرقص الهادف ينلن ممن يبغي عليهن فيتوجن ثورتهم بالزغاريد والصراخ. هن نساء أسطوريات لسن من هؤلاء اللواتي يشقن الجيب ويلطمن الخدود ويلزمن السواد حزنا وكمدا، نساء هذه المسرحية يخلعن السواد ويعدن لحياتهن الطبيعية ولمهامهن بوعي، هن نساء كل من عليها خان في مسايرتهن للرجال بكل ما يملكن من أسلحة إلا أنهم ينتصرن عليهم في الأخير.

استنادا إلى ما سبق ذكره أن السيد حافظ لم يدرج المسرحيات القصيرة جدا ببراءة وإنما فعل ليواصل في عملية التشظي والتفكيك السردي التي خاضها منذ بداية سلسلته الروائية الملحمية مستعينا بثلة من الأجناس التي تفاعلت وتعايشت مع السرد الروائي في حميمية ومخادنة أضفت جمالية وتعبيرية هتكت حجاب تلك النظرة الكلاسيكية التي تومن بفردانية الجنس الأدبي، لذلك نلقي عند السيد حافظ ذاك التشظي الجميل المستعين والمحتفي بالشعر والأغنية والمسرحية والقصة القصيرة جدا والسيرة والسيناريو وغيرها وهو تلاحم توليفي أدخل السرد الحافظي في خانة الرواية الجديدة والآنية؛ إذ تلهج بالفكر والايديولوجيا المتفحصة للتاريخ والسرد بعين الكاتب التي لا يغيب عنها أدق تفاصيل هذه الذاكرة التاريخية التي ابتذلها البعض لسبب أو آخر فكان ذلك معينا خصبا لتلوين التركيبة السردية الروائية لدى السيد حافظ.

إشكالية التجريب
في مسرح السيد حافظ
بقلم بنيونس الهواري

المقدمـة والمدخـل

<u>* صعوبات البحث وأسباب إختيار الموضوع:</u>

مما لا شك فيه أن أى بحث كيفما كانت طبيعته يطرح مجموعة من الصعوبات. وتتعقد هذه الأمور أكثر حينما نلج فضاء المسرح العربي، لاسيما وأن هذا المسرح لازال يطرح مجموعة من الملابسات يصعب تعيين مظاهرها. فهو يطرح أسئلة عدة تتناسل داخل رحم إبداع العربي برمته. وإذا تجاوزنا مسألة البحث في جذور الظاهرة المسرحية وعلاقتها بميلاد المسرح العربي، فإن جل الأسئلة تعد مشروعة في سياق البحث عن الحركة المسرحية البديلة عبر مسالك التجريب.

فمع بداية السبعينات، إزدادت رغبة المسرحيين العرب في إيجاد صيغة مغايرة، تتوخي البحث عن أشكال ومقترحات جديدة. وتكشف بعمق عن الهاجس الذى أضحي يؤرقهم. وهكذا تعالت نداءات متعددة، وأنجزت أوراق تنظيرية كثيرة. وقد سعت إلي رفع التحدى بهدف تجديد سبل الابداع، وإثبات الهوية العربية التي كادت أن تعصف بها الظروف الإستعمارية، وعوامل الجذب الذى مارسته فترة المثاقفة. فكان من الطبيعي أن يصدر رد فعل من المثقفين العرب. حينما إزداد شعورهم بالعمل علي تجديد الأساليب المعرفية، وتطوير الأشكال الفنية قصد إمتلاك وعي فني لكافة مكونات الخطاب المسرحي العربي.

من هذا المنطلق، جاء التجريب المسرحي الذي بواسطته تتحدد هذه المهمة. مهمة البحث وإثبات الذات. ويمكن إعتباره ضرورة فكرية وجمالية قبل أن يكون حالة عرضية. وعليه، فإن التجريب جاء ترسيخاً لمبدأ التأسيس المسرحي العربى إنطلاقاً من إعادة النظر في علاقته بالثقافة الغربية قصد تجاوز إنتاجها.

ولم يكن السيد حافظ بمعزل عن هذه الموجة الجديدة في محاولة تأسيس تجربة خاصة تعكس مواقفه وتصوراته. فالصورة الجديدة التي عرفها

الإبداع المسرحي العربي ما هي إلا تمرد علي الواقع العربي أولاً، وعلي الفن الدرامي ثانياً. لذلك فقد ترسخت لديه فكرة التأسيس التي أعقبتها فكرة تأصيل المسرح العربي إستجابة لمتطلبات الفن، وظروف الحياة الإقتصادية والإجتماعية والسياسية في العالم العربي. فقد إنطلق السيد حافظ يبحث عن مغامرة جديدة في مجال المسرح سعياً منه إلي التحرر من القوالب التقليدية والجاهزة، فكان التجريب قناة فعالة عبرها لتفجير المسكوت عنه في ثقافتنا العربية والإسلامية وإستنطاقه من جديد.

غير أن ظاهرة التجريب في الخطاب المسرحي العربي عموماً، والتجريب في مسرح السيد حافظ بخاصة، لا تمر دون أن تقض مضجع الباحث، ولا تعفيه من تجديد أسئلته، وتفكيك مرجعيات الكتابة وخلفيات الخطاب ومظاهره، وتمحيص دلالاته وأبعاده وضبط علاقة الإبداع المسرحي العربي بالإتجاهات أو المدارس العالمية. كل ذلك من أجل إبراز سمات التحول فيه، ومعاينة خصوصيات الخطاب ومميزاته.

لهذا كله، وجدت نفسي مدفوعاً إلي معالجة هذه القضايا إنطلاقاً من تجربة هذا المبدع المسرحي المتميز. وقد رأيت أن أحصر موضوع بحثي في جانب التجريب عنده. لذلك جاء العنوان كما يلي: لإشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ.

أما دواعي إختيار هذا الموضوع المباشرة، فقد تحكمت فيها حوافز ذاتية وأخرى موضوعية، يستحيل الفصل بينهما. تتمثل الذاتية في تلك التجربة المتواضعة التي قمت بها في بحث الإجازة عن مسرح السيد حافظ. وهي عبارة عن دراسة سطحية، مضت وتركت في نفسي ألماً كثيراً، جعلني أعاود مراجعة أوراقي من جديد قصد تدارك ما فاتني سابقاً.

أما الموضوعية فتتعلق بالإغراءات التي تمارسها أعمال السيد حافظ علي المتلقي عموماً والباحث علي وجه الخصوص لتمحيص أعماله ومقاربة مكوناتها، والحفر في الإشكاليات المتمخضة عن الخطاب التجريبي في مسرحه.

أما إختيار الدكتور مصطفي رمضاني مشرفاً لي علي هذا البحث فله ما يبرره، لأنه كلما ذكر موضوع المسرح، إلا وحضر اسمه بصفته ممارساً وناقداً ومؤطراً كفؤا.

و بفضل دعمه المادى والمعنوى إستطعت أن أتجاوز مجموعة من الصعوبات : أهمها قلة المراجع المنجزة، وصعوبة الحصول عليها. لكن بعون الله، وبفضل تشجيعات أستاذى المشرف عزمت المضى في هذا الموضوع الذى أعتبره بكرا لحد الآن.

و قد قسمت هذا العمل إلي مدخل وبابين، كل باب يتضمن ثلاثة فصول فخاتمة. أما المدخل فهو بمثابة تقديم عام ومركز أشرت فيه إلي موقع السيد حافظ في خريطة التجريب المسرحي العربي.

وخصصت الباب الأول بمقاربة أهم القضايا والإشكاليات المتعلقة بالمسرح العربي عموماً. لذلك جاء عنوانه كما يلي: المسرح العربي وعلاقته بالتجريب المسرحي الغربي، وإشكالية الخصوصية.

وعنونت الفصل الأول من هذا المبحث ــ وهو عبارة عن فصل تمهيدى ــ ب : المسرح العربي بين وهم المكزية الغربية، وصدى الإتجاهات العالمية، وهواجس البحث عن الذات. ذلك بان مسألة التأسيس أو التأصيل في المسرح العربي لازالت تتأطر ضمن ثنائية الإنفصال عن الغرب أو الإتصال به. ويبدو لنا أن نفي مركزية الثقافة الغربية، وإخضاع حصيلة المعرفة الإنسانية لإرث مشترك تتعايش بمقتضاه هذه الثقافات يساهم في تثبيت مبادرات التجريب في المسرح العربي.

أما الفصل الثاني فتناولت فيه : أثر التجريب المسرحي الغربي وعلاقته بالتنظير للمسرح العربي. إذ إن التنظيرات المسرحية تعد ضرورية، كما عكست مجموعة من التطلعات الساعية إلي الإنفلات من حصانة النموذج الغربي قصد الإنطلاق بالمسرح العربي نحو آفاق معرفية وجمالية جديدة. وبالرغم من أن هذه التنظيرات مازال التنافر فيها سائداً بين ما تقدمه من

مقترحات، وبين ما تقدمه علي المستوى التطبيقي، فإنها مع ذلك إستطاعت ترشيد مجالات الإبداع المسرحي العربي علي مستوى النص والإخراج معاً.

أما الفصل الثالث، فتصديت فيه لعلاقة التجريب بالتراث في المسرح العربي. فمن المعلوم أن التراث أصبح الرافد الأساسي الموصل إلي الخصوصية، بيد أن ألإشتغال بالتراث يقتضي وعيا نقديا تاريخياً، يحور مواده، ويستثمر طاقاتة قصد المساهمة في بلورة الصراع ضد الواقع من جهة، وقصد إمتلاك وعي فني وجمالي مستمد من أشكاله وتقنياتة من جهة ثانية. لذلك سعيت إلي الكشف عن هذه الإشكالية من خلال بعض النماذج المسرحية العربية.

أما الباب الثاني فبعنوان : خصوصيات التجريب ومظاهره في مسرح السيد حافظ.

ويعد إستمرارا للباب الأول، بل إنه من الناحية النظرية والتطبيقية لا يمكن أن نتحدث عن تجربة السيد حافظ المسرحية دون أن نواكب الحركة التجريبية في المسرح العربي. فهي سند فكرى وفني، ومرجع يسلط الكثير من الأضواء علي هذه التجربة التي تحاول أن تطور ما إنتهي إليه خطاب التجريب في المسرح العربي عبر نماذجه المتميزة والرائدة.

وقد جاء الفصل الأول منه تحت عنوان : التيمات الأساسية في مسرح السيد حافظ وعلاقتها بالتجريب. وقد إفتتحته بمقاربة مفهوم التجريب، وإبراز عناصر الإئتلاف والإختلاف بين التجريب في المسرح الغربي وبين المسرح العربي. وإنتقلت بعد ذلك إلي تناول أهم القضايا المتصلة بإنشغالات المؤلف، نحو قضايا الإنسان وتحديات العصر من خلال إنعكاسات النكسة، ومسائل الوحدة الوطنية والعربية. وقضايا الحرية والعدالة الإجتماعية، وما إلي ذلك مما يتصل بأزمات الإنسان المعاصر. ثم تناولت بعد ذلك الجوانب السياسية في مسرح السيد حافظ. وعلاقة كل ذلك

بقضية إستلهام التراث في مسرحه. وختمت هذا الفصل بالتعرف إلي مظاهر العبث وملامح التجريب عند الكاتب، وتحدثت عن علاقتة الكوميك بأهم التيمات التي عالجها هذا الكاتب في جل مسرحياتة.

أما الفصل الثاني، فعالجت فيه قضية التجريب في الجانب الفني في مسرح السيد حافظ، وحاولت أن أتناول أهم العناصر المكونة لهذا الجانب، ومنها: الحدث، الزمن، المكان، الحوار، الصراع، الدرامي ؛ الشخصيات، اللغة.

في حين ركزت الحديث عن ملامح الإخراج في مسرح السيد حافظ في الفصل الثالث. فالإخرج يعد لغة تتحقق عبر قنوات أخرى نحو الديكور والإكسسوارات، والإنارة المسرحية، كما تتحقق من خلال فاعلية الجسد وتأثيره علي باقي العناصر فوق الركح إلخ. فهذه الأدوات التعبيرية، أو المكونات السينوغرافية تساهم كلها في تشكيل قنوات لغوية وتعبيرية تحقق وظيفتها ضمن نسيج الخطاب المسرحي.

أما الــخاتمة؛ فستكون عبارة عن تركيب عام لما جاء في البحث في عمومه.

الــمــنــهــج:

بحكم أن عملي ينكب علي دراسة النصوص وتفكيك بنياتها، فإن المنهج التحليلى في نظرى هو الأكثر قابلية للتعامل مع هذه المسرحيات، لكن ذلك لا يعني إلغائي للمناهج الأخرى، كالمنهج النفسي والإجتماعي ؛ فلأول يقوم بإستغوار خلجات النفس البشرية والظروف المحيطة بها، أما الثاني فيقترب من العلاقات السوسيولوجية وعلاقتها بالمحيط الثقافي والتاريخي. بالإضافة إلي إعتمادى علي المنهج المقارن ولاسيما في المبحث الذى قمت فيه بمقارنة التجريب في المسرح العربي وعناصر الإئتلاف والإختلاف في تجارب رجال المسرح العربي من جهة، وبين التجريب في مسرح السيد حافظ، بالإضافة إلي إستفادتي مما تحقق في مجال السيميولوجيا علي وجه الخصوص عند مقاربتي للعرض المسرحي ومكوناته.

الـمــدخــل :

يشكل المسرح العربي واجهة أمامية في سلم الأجناس التعبيرية التي تعرف إهتماماً متزايداً. وتعود هذه الأهمية لإعتبارات متعددة، في مقدمتها النشأة المتأخرة لهذا الفن. وهي نشأة لا تزيد عن قرن ونيف، إذ يمكن أن نعتبر محاولة مارون النقاش في مسرحية البخيل خطوة أسست البذرة الأولي للممارسة الدرامية الحقيقية، بصرف النظر عن الزوابع المضادة التي أثيرت حول تجربة موليير العرب

وقد تابع الرواد ــ إلي جانب النقاش التأليف عبر الإنفتاح علي قنوات الترجمة والإقتباس من الأثار الغربية. ومن المؤكد بعد هذه المرحلة أن خلفيات الصراع مع الأستعمار جسدت حضورها في كتابات الدراميين العرب، فتوجه أغلبهم إلي التراث ليتلقفوا مصادره ويحولوها إلي أعما لدرامية، كما إنتقوا شخصياته التاريخية ليستمدوا منها المواقف البطولية ؛ كل ذلك من أجل مقاومة المد الإستعمارى. وبذلك أصبح المسرح منبرا سياسيا تلقي منه الدروس الوطنية والقومية.

ومن الواضح أن التجارب المسرحية العربية حتي نهاية النصف الأول من القرن الحالي، ظلت متشبثة بالمواضيع السياسية أولاً، وبالقضايا افجتماعية ثانياً. وتبعاً لذلك فإن توظيف التراث في المسرح العربي لم يتجاوز حدود المضامين، كما أن جل الأعمال لم تستطع تحويل مواد التراث وتثويرها.

ومع إطلالة الستينات، حصلت جل البلدان العربية إستقلالها، فسعت الإبداعات المسرحية العربية ومعها الإرهاصات الأولي للتنظير لإلي البث عن أشكال فرجوية أصيلة تكون قادرة

علي إحتضان الدراما العربية من أجل تقريبها إلي الجمهور العربي العريض. غير أن هذه الرغبة في الإنسلاخ الجزئي عن المسرح الأوروبي لم تتحقق بعد، إذ ظلت هذه المحاولات أسيرة الخطاب المسرحي المستورد،

كما هو الشأن عند يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلي الراعي، ذلك بأن البحث عن صيغة درامية عربية لم يتجاوز إعادة بعث قالب فني فحسب.

من هنا يمكن القول إن مفارقات الخطاب المسرحي العربي ظلت قائمة عبر عدة مستويات : بين عجزه عن خلق إنسجام بين المضمون والشكل من جهة، وبين رغبتة في تحقيق الخصوصية، وبين حتمية الإتصال بالريبتوار العالمي من جهة ثانية.

بيد أنه ليس من باب الصدفة عقب هزيمة يونيو، أن تحدث قطيعة بين المسرح السائد وما أنجز بعده. فالمناخ السيلسي الجديد الذى أفرزته الحياة السياسية، والتقلبات الإجتماعية، فضلاً عن تفاعل خطاب المسرحيين العرب مع أصداء الدعوات الفكرية، وهي مؤشرات قادت المبدعين العرب إلي ممارسة فعل التجريب

و من هذا المنطلق، فإن مهمة التجريب تستهدف زعزعة البنيات الهشة في المجتمع من أجل إعادة تأسيسها باعتباره يعكس مدى تطور هذا المجتمع ويسعي إلي تحقيق ثورة في الجانب الفني إنطلاقاً من محاولة إعادة ترتيب معادلة الأنا والآخر وفق ما تمليه المعطيات السوسيوثقافية وخصوصيات المجتمع وتحولاته.

لذا يبدو أن التجريب يعكس إختياراً مضبوطاً، ويتطلب منهجاً نقديا واضحاً يتصدى لقضايا الواقع من جهة، ويسعي إلي التحرر من قيود الأشكال القمعية من جهة ثانية. فهو ليس إستنساخاً لنظرية سابقة، أو تبنياً إعتباطياً لمذاهب مهيأة سلفاً، وإنما هو إعادة تفكيك ميكانيزمات الثقافة الوافدة ووضعها موضع النقد، بل وإلغاء يقينياتها كما تقتضيها عملية التجريب نفسها. وهو بذلك يتوسل بالمغامرة ومبادرة الإكتشاف عبر حلقات مفتوحة غايتها تحقيق حرية الإبداع.

ضمن هذه المسيرة التحررية أو التصحيحية تندرج إبداعات كاتبنا السيد حافظ. فبواسطة التجريب إستطاع أن يقتحم مجالاً فسيحاً وصعباً في الوقت

نفسه. فقد خاض تحديات مريرة إعترضت سبيله الإبداعي، ذلك بأن دخول مجال التأليف يعد مغامرة في حد ذاته، أو دائرة محرمة علي الهواة الطموحين من أمثاله، مادام المسرح حكراً علي رواد مخضرمين من أمثال يوسف إدريس وتوفيق الحكيم ونعمان عاشور وغيرهم ممن أسعفهم الحظ في الحصول علي هذا الإمتياز ...!

ومع ذلك، أصر علي البقاء في ساحة الإبداع، فأكد جدارته بدءاً من أول عمل له سنة ١٩٧ من خلال مسرحيته الفريدة كبرياء التفاهة في بلاد اللامعني. وقد واصل هذا الخط التصاعدى، فطور مواهبه وتناول قضايا عدة، نحو فلسطين، وقضية الحرية والعدالة الإجتماعية، وحق الشعوب في تقرير مصيرها، ومسألة الميز العنصرى وغيرها. كما نهل من معين التراث الإنساني من منطلق تأصيلي، وعبر منهج نقدى، وأخضعه للتطورات الحديثة في مجال الممارسة المسرحية. وقد جرب المسرح العبثي، فتعرف إلي مختلف عطاءات إتجاهاته الحديثة. وجسد من خلالها قضايا نفسية وإجتماعية وتاريخية تتغلغل في خبايا الذات. وتتصادم باواقع العربي المعقد.

وحتي يطور ملكاته الفنية، إستقطب السيد حافظ عصارة المدارس الحديثة، كما إستجمع كثيراً من النظريات وجعلها تتصاهر ضمن إنسجام أنساق الخطاب المسرحي التجريبي.

وخلاصة القول إن مسرح السيد حافظ وإبداعات كوكبة من الدراميين العرب نحو عبد الكريم برشيد وعز الدين المدني، وعبد القادر علولة، وروجي عساق، وسعد الله ونوس وصلاح القصب، ويوسف العاني، وغيرهم إضافة إلي الجماعات المسرحية ساهمت جميعها في بلورة الوعي التجريبي المثمر. ويمكن أن نلخص جهود هذه الطاقات فيما ذهب إليه الدكتور عبد الرحمن بن زيدان حينما أكد أن التجريب في بعده الإبداعي العربي يعد قفزة حققها المبدعون المسرحيون في الوطن العربي للعصف

بالقناعات الكسولة. وبالخطابات السطحية، خصوصاً بعدما أصبح إستيعاب الثقافات ضرورياً، وأضحي التمثل الحقيقي للتجارب العالمية محركاً للأسئلة المقلقة حول المفاهيم الرائجة. وحول الأساليب المستعملة في الكتابة .

فبفضل هذا الإحتكاك تستطيع هذه التجارب إيجاد أرض خصبة تحتضن كفاءاتها. وهذا التجاور مرهون بإستيعاب التجارب الكائنة قبل الثورة عليها، وتحقيق المغاير.

ويمكن القول بكل إطمئنان إن حركة التجريب في المسرح العربي إستطاعت أن تراكم خلفها حلقات متسلسلة

تبدو لنا موفقة معنوياً، بالرغم من أن بعض هذه الأعمال لازال يشكو من تضخم المواضيع السياسية، وإنزلاقها في سلبيات الأسلوب الشعاراتي والتحريضي، كما أنه مازال مصاباً بتخمة التراث.

فهذه القضايا وغيرها من الإنشغالات المطروحة مازالت تؤرقنا، لذا سنحاول ملامستها في المباحث التالية.

البـــاب الأول

الفصل الأول

تمهيد :

المسرح العربي بين وهم المركزية الغربية وصدي الاتجاهات العالمية:

لقد سبقت الاشاره الي ظروف نشأة المسرح العربي، وما واكبها من اهتمام متزايد علي الساحة الثقافية في سياق التحولات التي شهدها هذا الفن، فمنذ الفجر الاول لميلاده، والجدل مستمر حول تطور هذه الظاهرة التي رأي بعضهم أنها (ولدت غريبة عن المركز الذاتي والجوهري للثقافة العربية الشاملة او الثقافات الاقليمية التي تتشكل منها في الوقت الحاضر) وبهذا المفهوم صارت هذه التجربة مجرد صورة باهتة او بداية خاطئة لثقافة هجينة طرقت باب المسرح العربي حسب مناصري هذا الاتجاه الذين فجروا أعتي سؤال. وقد افضي هذا السؤال الي التشكيك في كل انجازات المسرحيين العرب التي انبثقت ضمن ما سموه " بالمشكلة الدرامية الاوربية، و(عليه فإن المسرح العربي) هو الآن ينمو داخل هذه المشكلية والخلل اذن مزدوج، خلل بداية، وخلل نمو."

ويتجلي بطلان منطلقات هذا الحكم لامرين اثنين، الاول ينطلق فيه صاحبه "ادونيس" من مواقفه المعادية للتراث. لا سيما وأن الاهتمام بهذا العنصر قد بدأ يشتد عوده في هذه الفتره اما الامر الثاني الذي نراه اكثر خطورة، فيتجلي في التشكيك في مختلف التجارب العربية ولم يكتف الباحث بالطعن في تطور المسرح العربي وتمسكه بسيقان الدراما الغربية، وانما جاوز الحد بالحكم "بعدم وجود مسرح عربي حتي الآن " وهذا ما يدفعنا الي رفض هذا الحكم جملة وتفصيلاً وفي كل الاحوال فإن التجارب المسرحية العربية قد بدأت تخلق فعلاً مشكليتها الدرامية.

و في مقابل ذلك، فان الاحاطة بتطور المسرح العربي لا يمكن ان نحدد مظاهره وآفاقه الا بعلاقته بالحقل الفكري الذي اتاح مجموعة من

التصورات. ومن هنا انبثقت عن هذه النظرة ظهور قطبين متضادين : الاول ممتلك للمعرفة وفاعل فيها، والثاني مجرد مستهلك لثقافة الاول.

و قد تضافرت عوامل عديدة في ترسيخ هذه الثنائية المؤسسة علي فكرة المركزية، منها الاستعمار الغربي باحتوائه لأنماط المعرفة وافرازه لدور ابهاري ضمن ما يعرف بصدمة الحداثة او كما يسميها ادوار الخراط "الحساسية الجديدة" وهي حساسية بدلاً من أن تكون " حداثة ابداع، استحالت الي حداثة افزاع. كان من المتوقع أن تكون حداثة فن وعلم، فانحرفت لتكون حداثة جمود وحلم " وبذلك سار مفهوم الحداثة يرتبط بإنجازات الغرب، فغاب الاتجاه الصحيح الساعي الي تحديث ابداعي لفنون القول يراعي تطلعات العصر الراهن، في حين أن الرجوع الي الاصل يعد مظهرا من الردة، ومسلكا منافيا لكل مستحدث.

و من تفاعلات هذا الاعتقاد الزائف ظهور فكرة خطيرة اسمها "المركزية الغربية " فماذا نقصد بالمركزية ؟ وهل هي حقيقة ثابتة نسلم بها ؟ واذا كانت كذلك، ما هي حدودها وأبعادها ؟ وبمعني آخر هل هي صفة كونية تنضوي تحت لوائها جل الثقافات الانسانية ؟ أو أنها مجرد منارة يهتدي بها المريدون بالمعني اللغوي لا بالمدلول الصوفي وأين يمكن أن نحدد علاقتها بالآخر، فهل هي علاقة ذات صفة عدائية ؟ أو تصالحية.

ان التعريف الذي تدور حوله كلمة " مركزية " ينم عن الطابع المشاكس لهذه الكلمة، ويضعها قيد التمحيص والاستقراء فإذا عدنا الي معناها اللغوي فنجدها ترمز الي " منابت الاسنان " او مركز الجند، الموضع الذي أمروا أن يلزموه وأمروا الا يبرحوه، ومركز الرجل موضعه والركز هو غرزك شيئاً منتصباً.

فالمعانى المرتبطة بها تشير كلها إلى معنى الثبات والرسوخ فى المكان. وبذلك فهى لا تفترق عن المدلول الاصطلاحى بأن : المركزهو " المقر

الثابت الذى تتشعب منه الفروع. والمركزية نظام يقضى بتبعية البلد لمركز رئيسى واحد".

وعليه فإن المركزية تمثل الأصل – بالمفهومين اللغوى والاصطلاحى – الذى تتوزع عنه الفروع. أو بتعبير آخر، إنها النموذج المرجعى الذى يحيل جدليا على العلاقة بين "المركزية الغربية " بإعتبارها قطبا يوطوبيا يفيد معنى التمكن والامتلاك.

ونظراً إلى علاقة الترابط بين المسرحين الغربى والعربى وتأثر الدراما العربية بصدى الاتجاهات العالمية، فقد تقوت بمقتضاها هذه الصلة. غير أن هذا القارب الثقافى لا يمكن أن يجيز قبول فكرة المركز والمحيط، لأن " تفاعل الثقافات فى العصر الحاضر ضرورة قومية إنسانية بآن واحد. فما من ثقافة إنسانية يمكن ان تقوم إذا لم تكن هناك ثقافات قومية تعترف ببعضها بعضا وتتلاقى... تلك هى ديالكتيك الأخذ والعطاء".

وفى ضوء ما يحققه الحوار الثقافى من توازن فكرى، وتنمية لكافة المواهب وصقلها بأطوار معرفية كثيفة، فإن نجاحه لن يتحقق إلا فى سياق التكافؤ الحاصل بين المتحاورين، من أجل تحقيق نوع من التبادل. من هنا وجب التميز بين " مفهوم التبعية الثقافية، والتبادل الثقافى " فالأول مرتبط بذوبان الشخصية المحلية فى قطب الآخر. أما الثانى، فيبدو أكثر توافقا مع فكرة عالمية الثقافة عن طريق ما يسمى ب " المثاقفة " ACULTURATION" وهى نتيجة تطور لعلاقة التلاقح بين أجناس مختلفة، يحدث بموجبها تماثل جزئى أو كلى بين ثقافة هذه الأجناس"

وإذا ما عدنا بهذا المصطلح إلى المعاجم القديمة، فإن أبرز معنى يتضمنه هو " ثقف: لاعبه بالسيف، والثقافة: العمل بالسيف، يقال فلان من اهل المثاقفه وهو مثاقف، حسن الثقافة بالسيف. ومن المجاز:التأديب والتثقيف".

وبمعنى آخر " رجل ثقف وثقف : حاذق فهم. وهى بذلك تقترب من

المهارة والحذق.

وبهذا تكتسى الصيغة النهائية لكلمة " مثاقفة " نوعا من الخصام بين الطرفين، هذا من حيث المعنى اللغوى، أما المدلول الاصطلاحى، فمعناه التهذيب والتاديب الذى يتسنى بمقتضاه للمهذب أن يحتك ويتعلم من الآخر حتى ولو كان المعلم عدوه، لأن من طبيعة التصادم ان تعلم الانسان وتهذبه.

من هنا وجب تأكيد ضرورة النظر إلى المثاقفة بوصفها إستئناسية لا عدوانية – كما كانت عند المفكرين السلفيين العرب، إذ غلب عليها "دائما منطق المواجهه مع أوروبا". وهذا الموقف هو الذى أفقد هذه الرؤية قدرة اللحاق بالركب الحضارى بعدما أغلقت قنوات التواصل، فى حين انه لا مفر من ثقافة فسيفسائية، فهى تعرض كل الموضوعات وتعبر عن كل القضايا التى تمكن أن تشغل الناس، ولأنها تقوم على إستراتيجية خاصة للاغراء، وتجذب الاهتمام وتنشط المخيلة.

وبالمقابل، لا يمكن لهذا الاقتناع أيضاً أن يكون هو الآخر مبرراً لتمرير فكرة مركزية الثقافة الغربية " لأنها أسطورة نخدع بها الضعفاء.

ومن شأن هذه الأسطورة أن تضمحل. بيد أننا لا ننفى صفة التمايز بين العقليات والذهنيات، ولكنه "تباين من حيث المستويات، لا من حيث الطبيعة".

فقد تبدو هذه الفكرة مؤسسة على شعور قومى محض، غير أنها تكتسى شرعيتها لتنفى صفه الكمال التى تلحق بالغرب. ولا يخفى ما لهذا الاحتكار من أبعاد مدمرة تسربت إلينا نتيجة فلسفة قائمة على سلطة ضاغطة تجعل المغلوب مولعا بتقليد غالبه – حسب الفكر الخلدونى.

وقد تبلور بمقتضى هذا الموقف وهم تجزيئى للفكر النهضوى العربى، إتخذ مظهرين متناقضين " مظهر يمثل العدوان والغزو الاستعمارى، ومظهر

يمثل الحداثة والتقدم ".

وما يهمنا من إثارة هذه المزاوجة هو الشق الثانى لما له من صبغة تفاضلية يشوبها خلط بين نموذج ك " رفيق الاستئناس، ونموذج ك " أصل يقاس عليه فيصبح سلطة مرجعية ضاغطة قاهرة، تحتوى الذات إحتواء وافقدها شخصيتها وإستقلالها.

على ان حدة الصراع ضد السلطة "المركزية الأوربية قد ضعفت مع بزوغ الحركات التحررية فى العالم العربى. وساهم فيه شعور المسرحيين العرب بضرورة خلق فن مسرحى عربى يستجيب لمتطلبات الجماهير العريضة التى بدات إرهاصاتها الأولى تتبلور مع نهاية الخمسينات وبداية الستينات" لذلك خف شد الحبل على عنق المسرح العربى. غير أن بداية التحرر هذه لم تمنع من ورود أصداء كثيرة للمسارح العالمية – بمفهوم أدق – إذ حملت صوتها المتردد فى تجارب المسرحيين العرب. وقد كانت هذه المرحلة بداية حقيقية لما يسمى بالتجريب المسرحى فى الوطن العربى. فكان من طبيعة التجريب بان يطعم بإنجازات الاتجاهات الأوربية، والمدارس الفنية المتشعبة عنها.

ترى ما هو نصيب المسرح العربى من هذه الانجازات ؟ وما هو الأثر الذى تركته على أعمال الدراميين العرب ؟ وكيف تقبل هؤلاء صدى تراكمات المسارح العالمية؟.

لقد كان شغف المسرحيين العرب بإنجازات العرب فى البداية واضحا، فلاحت مؤثرات كبيرة تشعبت بها الدراما العربية. غير أن هذا الاعجاب شابته حيرة وتردد، تجلت بصماته فى أعمال المجربين الأوائل. والسبب فى ذلك يرجع إلى أننا " أخذنا الأصول الفنية الأوربية التى لا يمكن للعمل المسرحى أن يتم إلا بها، وأخذنا معها أشكالها... ووضعنا فى تلك الأشكال واقعنا العربى... فلا نحن إستطعنا الحفاظ على الشكل الفنى... ولا نحن

عبرنا عن واقعنا، لأنه بحاجة إلى أشكال فنية جديدة خاصة به، منبثقة عنه، ولا يمكن للأشكال الأجنبية أن تحل محله.

ويعزة هذا الضياع إلى طبيعة التصورات الهاشة، والأقدام العرجاء التى وقفت عليها مثل هذه المحاولات، ولكنها وقعت بذلك على شهادة وفاتها دون أن تعمر طويلا، من خلال تقمصها لقناع مسرح الصلة بحركية الابداع العالمية.

ولم تسلم التنظيرات العربية فى بداية الأمر هى الخرى من تصيد الأفكار الجاهزة، وإرتياد الثوابت المحنطة فة محاولة " لاكتساب جواز المرور نحو الحداثة حينا، والعصرنة حينا آخر.

بيد أن التطابق النظرى للمقترحات المسرحية العربية مع الأوراق التنظيرية الغربية لا يمكن ان يسوغ فكرة " المركزية الغربية " ليضعا مجرد قطعة على صفيح ساخن، للأننا لا يمكننا التقليل من أهمية ماتحقق حتى الآن من أعمال مسرحية عربية.

تركيـــب :

إن تعايش المسرح العربى مع ما تحقق فى الغرب، أو بالأحرى تطابق الكثر من الآراء التنظيرية بين هذا القطب أو ذاك، لا يعفينا من تحديد نوعية هذه العلاقة وضوابتها وشروطها الموضوعية.

وعليه، كيف يمكن لنا التعامل مع الغرب – أو الاتجاهات العالمية المسرحية تحديداً؟

من المؤكد أن أى ثقافة وكيفما كان تاريخها، وإنتشار صيتها لا يمكن أن تكون مؤسسة على تأييد مطلق. ولأجل هذه الغاية، وجب " الدخول مع ثقافة الغرب التى تزداد عالمية فى حوار نقدى، وذلك بقرائتها فى تاريخها، وفهم مقولاتها ومفاهيمها فى نسبتها. وأيضا التعرف على أسس تقدمها والعمل على إستنباتها فى تربتنا المحلية.. فالتعامل مع ثقافة الغير يقتضى ممارسة وعى نقدى إزاءها. وترشيد إنجازاتها قصد بلورة الخصوصية والاختلاف.

ومن هذا المنطلق، فإن الاستنبات لا ينبغى أن يجوز مشروعيه تقديس ثقافة معينة – ومنها الغربية. ومن شأن هذا الاقتناع ان يعقد السؤال" : كيف أعرف نفسى بإزاء الغرب؟ ومثل هذا السؤال يزيف المشكلة، بدلا من ان يساعد على حلها " لأن السؤال الحقيقى الذى يعد جوهريا هو كيف أعرف نفسى بنفسى؟ وكيف يمكن للمسرح العربى ان يكيف أعماله إنطلاقا من الاحتكاك ببعض المدارس الفنية التى تعد ممونا رئيسا لتكامل الزاد المعرفى، ونضج المستويات الفنية والجمالية القادرة على إغناء الحقل التجريبى المسرحى العربى.

وحتى تكتمل الصورة فى أذهاننا عن أعمال المسرحيين العرب، سواء من خلال ما تقدموا به من أوراق تنظيرية، أم من خلال عدم توظيفهم للتراث وعلاقته بالتجريب سنتحدث عن جملة من القضايا المرتبطة بهذه المواضيع فى المباحث التالية.

الباب الأول
الفصل الثانى

<u>أثر التجريب المسرحى الغربى وعلاقته بالتنظير للمسرح العربى :</u>

تأسيساً على ما سبق يمكن إعتبار الغرب إشكالية تتقدم كل الانشغالات المتعلقة بدراسة المسرح العربى وتحديد سمات التحول فيه.

ولا تخلو نظره تتكفل بهذا الجانب دون أن تشير إلى الإطار التاريخى الذى ربط الغرب بدول العالم الثالث على وجه الخصوص. فقد تأتى لهذا القطب المحورى أن يمسك بناصية هذه البلدان، وترشيده لمختلف الفنون الحديثة. ومن بينها المسرح لصالح إنجازات المدينة الغربية مستغلاً فى ذلك الوضع السياسى والاجتماعى العربى المنهار.

غير أن هذه الظروف كلها لم تطمس تلك المواجهة المفترضة بين الشرق والغرب ولو أنها تراوحت بين العدوانية وبين النظرة الإعجابية بإنجازات القطب الغربى ونتج عن ذلك ظهور تيارات ومذاهب ومناهج غربية تحولت إلى " دينامية للخلط وتراكم التصورات التى أفرزتها الثقافة الغربية منذ القرن الثامن عشر"

وقد تم هذا فى غياب شرط المواجهة الحقيقية المستندة نظرياً على فكرة نقد المناهج والمذاهب الغربية التى لا زالت تترك بصمات واضحة على الإبداع العربى وما يرتبط به من إشكاليات كبرى كالحداثة "لأن الحديث عن حداثة عربية مشروط تاريخيا بوجود سابق للحداثة الغربية. وبإمتداد قنوات التواصل بين الثقافتين".

وعليه فإن الحداثة الغربية أصبحت إمتداداً طبيعيا للحداثة العربية. غير ان هذا الوجه الفاتن للدوحة الغربية ما أنفك يتحول إلى مأزق حقيقى او ما يطلق عليه بمفارقات الأصالة والمعاصرة. وهذا الأمر ولد نوعا من الحيرة لدى المسرحيين العرب بين الاخلاص لفكرة الرجوع إلى الأصل، وبين

المراهنه على ومضات العصرية. وقد عبر توفيق الحكيم عن هذا المأزق بقوله :-(لست إدرى أمن سوء حظى أو من حسنه أن أعيش الآن فى أوربا وسط هذا الاضطراب الفكرى الذى ليس له مثيل.. فأنا موزع الآن كما ترى بين " الكلاسيك والمودرن " ولا أستطيع ان أقول مع الثائرين فليسقط القديم لأن هذا القديم أيضاً جديد علىّ فأنا مع هؤلائك وهـــــؤلاء.

ويمكن ان نربط أسباب هذه الحيرة عند الحكيم بتكوينه الموزع بين مؤثرين مختلفين : الشرق بمثاليته المحافظة وروحانيته، والغرب بماديته المغرية.

وقد عمل هذان العاملان جنبا إلى جنب لاغناء مصادرة المعرفية والفنية، وهوما تجلى بوضوح فى أعماله الكثيرة التى حملت إرهاصات توفيقية تحكمت فى سائرإبداعاته إنطلاقامن أعماله الأولى (أهل الكهف – شهرزاد – بجماليون) وغيرها

وقد ظل فيها وفينا لنزعته التوفيقية القائمة على التفاعل بين الماديات والروحيات وهذه النزعة التوفيقية نفسها هى التى أصلت عنه مصطلح التعادلية كما روج لها النقاد أولا، وهو نفسه بعد ذلك فى كتابه الذى يحمل نفس العنوان وقد إعتمد الحكيم هذه التعادلية مبدأً إنسانيا عاماً " تطلق على قوتين : هما العقل والقلب أى المنطق والايمان بإعتبارهما متبعين للمعرفة الانسانية... فالتعادلية ترمى كل منهما موازيا الآخر كما يتوازن كوكبان يدور كل منهما حول نفسه ثم يسيران بعد ذلك معا إلى الأمام فى عين المجرى "

وبهذا الانقلاب من التردد الذى أبداه الحكيم فى بادئ المر إستطاع بعد ذلك أن يحل هذا الاشكال مما ساعده على التجرد من كافة المغريات والنزوات العابرة للمدنية الغربية. وهذا ما يلخص تلك الفكرة التى ذهب إليها البعض من كون الحكيم لا يعكس قناعه شخصية نشأت عن تطور فى ممارسته الفعلية لهذا الفن. وبذلك سمح لنفسه وللمسرح العربى من ان

يتطعم بإيقاعات ممزوجة وغنية مكنته من إجتياز عتبات التقليد والاقتباس، إذ ما إستطاع أن يستوعب المسرح الغربى ويتمثل تقاليده وإتجاهاته تمثلا واعيا ويمزجها بثقافته العربية مزجاً أصيلاً وذكياً يتلاءم مع طبيعته الخاصة. وحالة المجتمع العربى الذى نشأ فيه.

وبفضل المواهب الفنية التى توافرت للحكيم ومنها إشتغاله بالرمز المكثف إستطاع ان يرفع الفن إلى درجات كبيرة من الايحاء ولو ان هذا الجانب قد جنى عليه كثيراً إذ ذهب كثير من الدارسين إلى إتهامه بالنخبوية وبأنه كان بعيدا عن مشكلات المجتمع المصرى يعيش وحيداً مع تأملاته فى برجه العاجـــى

ومما تميز به الحكيم كذلك هو طول نفسه فى التأليف فقد إتسمت مسيرته الابداعية بغزارة فى الانتاج وهذا ما سمح له بإكتساب حسى تنظيرى تجلى فى كتابه (قالبنا المسرحى).

وقد ضمن هذا الكتاب الشكل المقترح للمسرح العربى إنطلاقا بما تجود به التربة المحلية من أشكال فرجوية وبذور شعبية مختلفة مزج بينها وبين قدرة الممثل فى التشخيص لذلك بنى نظريته هاته على تعدد الشخصيات إنطلاقا من فعل التشخيص نفسه.

اهذا إقترح صيغ (الحكواتى – والمقلداتى – والمداح – والمقلدتية) وهى صيغ رأى أنها تعتمد مبدأ الاختصار أى إختصار عدد الممثلين والممثلات مهما بلغ فى أى نص مسرحى إلى ثلاثه فحسب ... فيما يسميه الحكيم بالمسرح " المركز " أو " المسرح التشريحى ".

إن هذا النوع من المسرح فى نظر الحكيم يتناغم مع التكوين الفنى للمؤدى أو الممثل وهذا ما قد يشجع على الاقبال عليه بكل سهوله محليت وعالميا. ولكن مع ذلك فإن نزعته التوفيقية ظلت حاضرة فى هذا النظير، ولا أدل على ذلك من انه فى ظل هذه الدعوة المحلية أقترح عدم التخلى عن الأشكال المسرحية الأوربية المألوفة. وقد برر ذلك بالرغبة فى مواكبة

الركب الفنى العالمى حتى لا ينفصل عن الركب الحضارى العام فى جميع خطواته وتصوراته.

ولكن هذه الدعوة ظلت صيحة فى واد لا سيما حين تخلى عنها الحكيم نفسه ولم يتمكن من تطبيقها فى أعماله المسرحية التى كتبها بعد ذلك. ومن ثم بقيت دعوته هاجسا تنظيريا رواده فترة من الزمن، ثم توارى بعد ذلك بالتدريج حتى إنطفأت شعلة تلك الرغبة الفنية الجامحة.

وبنفس الرغبة جاءت دعوة يوسف إدريس القائمة على مسرحه " شكل السامر " بإعتباره أحد الأنماط المستمده من الريف المصرى وكانت هذه الدعوة تعد بالكثير لأنها لم ترد تحت تأثير فكرة أو شخصيات مسرحية فحسب، وإنما بتأثير رؤيا ذات فهم مختلف فى الأداء والتصور والاخراج.

غير أن مبالغتها فى التهريج والتصوير " الكاريكاتورى " لشخصية الفرفور جعل مشروع " السامر " محتجا إلى إغنائه بالحركة الفنية لأن الهذر والاستطراد وتوالد الحوار يفقد العرض الاحساس بالايقاع ولا يرتقى إلى مستوى الشكل.

ولعل ثقل المسئولية على يوسف إدريس يحتاج إلى زاد معرفى وفنى لا توفره البيئة المصرية فحسب، وغمنا يتحقق عن طريق الاستفادة من المسارح الأوربية بل كان على الكاتب أن يفتح أبوبه للثقافات الأجنبية ليتعلم منها كل ما يستطيع تعلمه ولم تكن الرؤيا التى يحلم بها ضمن تصور مسرح محلى لتتحقق فى مسرحية الفرافير بالرغم من خلقها لأجواء فنتازية ساخرة عبرت عن الرأى الشعبى الذكى إلا أنها لا تعتبر إلا مجرد آفورة مسرحية ثم أن هذه الدعوة إبتعدت عن جوهر الاحتفال الذى آمن به صاحبها.

وهذا ما جعل تجربة " يوسف إدريس " كما قال عبد الكريم برشيد تدخل فضاء التأصيل ولكنه من غير بوابته الحقيقية دخلته من نافذة الشكل.

إن الاستغراق فى التهريج والاحتفالية المسطحة أبعد مسرحية " الفرافير

" عن تحقيق تواصل مع الجماهير فهى محاولة قاربت الكوميديا الغربية الايطالية ولم تتغلغل إلى صميم الواقع المصرى.

ومع ذلك تبقى هذه النقلة من الارهاصات الأولى التى إقتحمت باب التنظير بجرأة إعتماداً على شكل شكل " السامر " بوصفه أحد الظواهر الأصلية فى مجال التمسرح المرتبط بالتمثيل.

ولم تكن تلك الأشكال الشعبية السبب الوحيد فى إنتعاش حركة التاليف المسرحى العربى فقد كان للوضع السياسى الجديد قسط وافر فى تفعيل المسرح الايديولوجى ذى الطابع التسجيلى الذى ساهم فى إستفزاز الواقع العربى بعد نكسة حزيران ٦٧ فقد إتسمت هذه الفترة بظهور مسرحيات تحريضية لتعرية الواقع الجديد وكشف أسباب الهزيمة.

وكان أحسن من مثل هذا النوع من الكتابات المرحوم "سعد الله ونونس" الذى لم يدخر أى جهد إستحضار مجموعة من الوثائق التاريخية وإيصالها بالواقع العربى. وقد كان تعامله مع هذه الأحداث التاريخية يكتسى صبغة خاصة إذ لم يتعامل مع التاريخ بوصفه وقائع وأحداثا منفصلة عن بعضها... بل بوصفه صراعا لارادات وقوى متناقضة يحاول دائما أن يبرز وجود الشخصية العربية داخله دون ملل أو توقف.

ومما يضفى على تجارب " ونوس " طابعا متميزاً فى التعبير إحتكامه إلى الخصوصيات الفنية للعرض المسرحى من خلال إطلاق المجال لعروضه المقترحة خارج سلطة العلبة الايطالية كما هو الشأن فى مسرحية " مغامرة رأس المملوك جابر " حينما خرج بها المخرج إلى فضاء المقهى. وبهذا تخطى ونونس عتبات النص الأدبى وأشرف على توافد الفرجة المسرحية الرابطة على حدود الكتابة.

ومن جهه أخرى فإن ونوس كان يحرص فى الكثير من أعماله على توظيف " الحكواتى " وهى الحيفة الأكثر شيوعا فى العديد من الأعمال المسرحية العربية وهذه الصيغة تساعد على إستغلال تقنية التغريب أو

التباعد البريختى داخل الحوار خدمة للفعل المشهدى المتنوع الذى تتراكب فيه الحركة بالكلمة ويستمد مسرح ونوس جذوته من التجريب فهو الاطار الموضوعى والفنى لأعماله المسرحية التى صقلتها موهبته الكبيرة وإطلاعه على اهم الروافد العالمية ومنها المسرح الملحمى وعمل تبعا لذلك إلى عملية الاستنبات التى تجلت فى بعض نصوصه المسرحية نحو " الملك هو الملك – والاغتصاب ".

ثم ركز على عملية الاستلهام التراثى كما هو الحال فى أغلب أعماله. وقد حاول أن يضفى على أعماله طابع الاثارة قصد تشغيل الملكات الادراكية عند الجمهور الشعبى العريض أو كما يقول هو نفسه (إننا نريد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعى جماعى بالمصير التاريخى لنا جميعا).

ففى مسرحية " الملك هو الملك " يحاكم ونوس الواقع العربى الجديد إنطلاقا من إدانه مضمنة للأجهزة الحاكمة. وتبعا لذلك فإن تغيير الأفراد لم يغير أساليب الحكم وبهذا إستمر تفسخ الوضع فى الوطن العربى.

" مسرحية ملك الزبالة "
تأليف السيد حافظ
كوميديا سياسية فى ثوب فنى متميز
بقلم
سـميـرة أوبـلهـى
المغرب – وجده

عندما تتفجر شرارة الكلمة وتمتطى صهوة جواد فحل، عندما تتدفق المشاعر كالسيل ليس له نهاية، وتلح عليك الرغبة فى وضع فكرة لا يسعك إلا أن ترضخ وتخضع وتخنع أمام هذا القرار.

بالفعل حينما يتعلق الأمر بشخصية متميزة لها باع طويل فى الساحة الفكرية وتلويناتها المتميزة ، حياة فكرية غنية بالفكرة، المضمون ظهرت فى زمن اغتيلت فيه الكلمة قبل أن ترى النور لا يسعك إلا أن تنقاد تحت وطأة الافتتان فتأتى ولادة الكلمة.

عرفت السيد حافظ من خلال كتاباته الإبداعية ... ذلك الكاتب الذى يبتعد عن الإسفاف والغموض، وتتطهر فى ثنايا ابداعاته معاناه نفسية تجذبك إليه لتقاسمه مرارة الهزيمة، وتندمج معه فى هذا الخضم الذى أسسه لنفسه لا يمكن أن تقرأ مسرحية من مسرحيات السيد حافظ دون أن تشعر أنك فى حاجة الى إعادة قراءتها، فتجد نفسك بين السطور تصافحه وتشد على يديه بحرارة.

عرفت السيد حافظ بنفسه المتوثبة المشرقة، وروحه الصافية المتفائلة التى تفتح لك الأبواب وإن سدت فى وجهها ، تعلمك عدم الخضوع لليأس وتجد لك الطريق للوصول إلى النهاية ، والغريب فى أطوار هذه الشخصية هو إيمانها القوى بان وتيرة الحياه تسير إلى الأحسن والإنسان هو ذلك الوساطة التى تحاول الحفاظ على ملامح هذه الصورة فى قيمة خصوبتها ونضجها.

"أبطال السيد حافظ وجه آخر للتاريخ"

نستطيع أن نجزم أن كل الأعمال المسرحية التى كتبها السيد حافظ تركز على فترة عصيبة فى تاريخ الأمة العربية خاصة، والإنسانية بصفة عامة وهى ترسم لنا بقوة صورة لمجتمع عرف تنافراً بين طبقاته وانعدمت فيه أبسط الحقوق الإنسانية تمادت فيه الإنتهازية الصارخة، وتعرض فيه الضعفاء وهم يحاولون الصعود بعيداً عن أبشع وجوه الاستغلال ، فالضعف

لا قيمة له، ولا مكانة له ، كل هذه الظروف كانت كافية لخلق أجواء استاتيكية خاصة ولون متميز، فضاؤه الخاص هو التجريب الذى مس الجوهر / المضمون والتقنيات الكتابية.

فعلى المستوى الأول لم يعد البطل هو ذلك الشخص الذى يعمل إعادة التنظيم بكل تناقضاته أو يسترجع الوضعية الأساسية بكل موبقاتها المعقدة. بل إنها تفتح صدرها لاستيعاب جميع كل خطوط الحدث... إنها الماضى/الحاضر إنها لحظات وعى بالزمن – التاريخ.

وفيما يخص الأسلوب والقالب الذى صب فيه السيد حافظ تجربته يمكن أن نقول إنها حلة جديدة ألبسها حلة تيمات جديدة كذلك. وهذا لا يعنى كما قال السيد حافظ نفسه "إنه تنازل فكرى، إنما هو حالة مؤقتة فى ظل زمن ما.. فى دولة ما.. فى ظروف ما"

تجاوز الشكل المتكلس للتراث

لقد حاول السيد حافظ محاورة موروثنا الماضوى وذلك بتحليل ميكانيزاماته وتشكيلاته، وقد استطاع أن يشكل جدلية حميمة بين المعطيات المستمدة من التراث وإمكانات لحظته التاريخية فى لوحة تتجسد مختلف الأفكار وأنماط الوعى، التى تعتبر من منظور ثان تجسيدة للعلائق الاجتماعية للبنية التحتية. هكذا يتضح أن التراث حينما يصب فى قالب تجديدى يحمل بصمات العصر فهو يشكل مرجعية ووثيقة هامة. خصوصاً إذا تجاوز الشكل المتكلس بكل محتوياته الجرثومية وتمت معالجته حسب وضعيتنا الراهنة بمعنى آخر معادلة ابرازه فى رؤية إنسانية جديدة تعبر عن روح العصر.

ولعلنا نلاحظ هذه الخاصية، ونحن نتتبع أعمال السيد حافظ، فأبطال مسرحياته المتمسكة بخيوط الماضى الذى بنت فيه آمالا وتطلعات لأن هذا يمنحها الدفء والشعور بالطمأنينة فى الحاضر أو لعله المستقبل. هكذا يرتفع السيد حافظ من تصوير بيئة محددة إلى التعمق فى امور كلية عامة

ومن الجزئيات إلى قضايا الإنسان العالمية. لقد اختار الإنسان وعالج المأساة الاجتماعية وجعلها بؤرة التوتر وذروة العقد فى بناء الأحداث الأساسية إن الهدف الأساسى من ذلك هو جعل العمل الفنى مشاركة بينه وبين العصر الذى يعيش فيه، وبينه وبين إنسان هذا العصر. لقد اختار السيد حافظ هذا النهج عن وعى صادق وترجم لنا هذا الواقع من وجوهه المختلفة . لقد التزم فى تجربته بقضايا الإنسان وهذا يطابق مقولة سارتر (الأدب ملتزم دائماً أراد أم لم يرد).

ملك الزبالة أو الزبالين

النص " النموذج" النموذج الذى تتحقق فيه القيمة وتتسع فيه دائرة الاهتمام بالإنسان ومعاناته نص "ملك الزبالة أو الزبالين" طبعاً إلى جانب نصوص أخرى تعالج نفس القيمة ولا يتسع هنا المجال لذكرها.

هذا النص تتجدد فيه التقنية لتجدد آمال الكاتب فى النهوض بالمجتمع العربى، بفتح الحوار بين فئاته وتكسير الجدار الصلب الذى يحول دون التغلق على نكباته، وأخيراً إستئصال الداء العضال الذى ظل ينفر فى كيانه لردح من الزمن، وآن الأوران لوضع حد له بأستنبات الأمل الحلم والخروج من الدائرة المغلقة إلى عالم بلا قيود وبلا أغلال.

إنه نص يجمل بمجموعة من التيمات والأحداث التى تدين الواقع بكل سلبياته، إنه ينطلق من الواقع ليكون حجة عليه، أحداث وقعت بالفعل ، كالن مسرحها الشام وبطلها إنسان عربى كافح من اجلالحق ، وطمس معالم كل ظلم وبهتان/ قسام التراب الذى ناضل من أجل تنظيف المدينة من الأزبال والأسواخ التى تعكر الجو وتخنق الأنفاس. قسام التراب جاء كذلك لإعادة التقييم المتوازن الذى يضمن للفقير أن يتمتع بأبسط حقوق العيش (فضليات الأغنياء)

زعتر : .. اسمع يا سعد زى ما قالنا المعلم قسام .. لو لقيتم حاجة تنفع للأكل فى زيالة الأغنياء أدوها للفقراء اللى زبالتهم بتصرخ.

ويبقى الخط مفتوحاً لينضم تحت لوائه جماعة قسام التراب (الزبالين ، زبيدة، ابنته، ابنه..) ويشكل فى ترابطه وتلاحمه صراعاً قوياً معاكساً للتيار الذى يمثله القاضى، الوالى ، شهبندر التجار بتعبير آخر أن قسام التراب/الرمز كان همه هو نشر العدل والتصدى لكل أجهزة القمع والاستيلاب.

مريم : يا فرحتى يا أبه.. عملت لنا قيمة.. عملت للناس الغلاب قيمة بلا ضرايب.. بلا خرايب.

قسام : لا أنا عايز ألغى الفقر مثل الغنى.. أنا عايز كله غنى كله بياكل .. كله بيشرب كله يسكن.

.. وبالفعل بعد مقاومة عنيفة بين قسام التراب وأتباعه وبين اصحاب السلطة .. ينتصر قسام التراب ويحقق ما أراده من نظافة دمشق والقاهرة. من براثن الظلم والتعسف ليعم العدل والمال لمدة سبع سنين.

قسام : وطى صوتك يا قسام وأمحى اسمك من الوجود .. الخوف عيل ولدوه الرجاله، والكلمة الخايبة الجبانة. يا ناس يا أهل القاهرة خلى بالكم مش حتلاقوا اسمى فى التاريخ.. لكنى كنت حقيقى موجود فى التاريخ وحكمت سبع سنين وبالعدل والميزان وكنت زبال بأمسك المكنسة وأنا كنست شوارع الشام والقاهرة وأنتم معايا اكنسوا من التاريخ اللى ظلموكم واللى خانوكم واللى باعوكم واللى عذبوكم يا اما حتكنسوهم يا اما حيكنسوكم وحيكنسكم التاريخ، وقدامكم حل من اثنين يا تعملوا تاريخ من غير زبالة يا حيعلوكم زبالة من غير تاريخ ويبقى على الدنيا السلام.

عبر هذه المشاهد واللوحات المتلاحمة تبرز لنا صورة فكرية مكثفة بحمولتها السياسية وأبعادها الاجتماعية ولغتها النمطية المعبرة لقد انتقى الكاتب ألفاظاً وعبارات لها جماليتها ونكهتها الاستهزائية فى حالات كثيرة.

قسام وهو يحاور الشرطى :

الشرطى : عايزين سحتوت على كل قفة زبالة بتنقلها يا قسام.

قسام : (يحك ويضحك الجميع) بس (يصمت الجميع) مين اللى قال الكلام الفارغ دا؟

الشرطى : القاضى.

قسام : بتقولوا أيه ؟ قاضى مين ؟

الشرطى : بقى أنت مش عارف قاضى مين؟ قاضى دمشق.

قسام : والله دمشق فيها قاضى (يضحك يضحكون)

إن هذا الضحك هو سخرية لاذعة تنزع قناع النقاق عن الوجه العفن للمجتمع فحين يتحدث قسام التراب ينقلها معه إلى الوراء/التاريخ ويقربنا فى نفس الوقت من الحاضر حين يصفعنا الواقع بصراعاته وتناقضاته.

قسام وهو يحاور زبيدة :

زبيدة : مالك يا قسام ؟

قسام : أنا خايف يا زبيدة خايف على رجالتى ليلبسوا الحرير ويبقوا زى الأمراء والأعيان ويبقوا رجالة ورق ويتصرفوا تصرفات صغيرة زى اللى شفتها يضيعوا.

وبإيجاز شديد أقول إن العلاقة التى تنفصل داخل سياقها المفردات والتى تعطى للنص المسرحى تفرده، ومنت ثم تبرز بناءه المحكم والتقنية الكبيرة فى انتقاء العناصر المكونة لهذه الشبكة العلائقية. كل ذلك أمد النص بجمالية خاصة وزاد تعميق فهمنا للنص وقربنا أكثر من الكاتب.

ويسوقننا أمام عنصر الحوار نجد الكاتب لا يتكلف فى تمطيطه وله فى ذلك ما يبرره فكرياً وفنياً.

أولاً : نعلم أن السيد حافظ تحرر من قيود القوالب التقليدية واختار لنفسه نمطاً وشكلاً جديداً هو المسرح التجريبى الذى يستطيع استيفاء المواقف والصراعات التى طالما أرهقت الكاتب فحاول أن يفصح عنها فكان مولد الكلمة/الابداع والصورة/الواقع. من هنا تبرز لنا حقيقة أخرى حول سر اهتمام الكاتب بالأحورة الموجزه والصورة الهادفة. ذلك أن المسار

التطورى للأحداث يرتبط بالتكامل والتلاحم بين الكلمة المعبرة والصورة الواضحة. (الزبالين/كبار البلد).

شهبندر التجار : أنت بتهزر يأخينا دا العساكر مليانة أديها بالعطور قلت ايه يا قسام.

قسام : انتم كبار البلد وباديكم تعدلوها.

قسام : تأخذوا زبالة الضرايب وألا تأخذوا مقشات.

ثانياً : لقد اختار الكاتب هذا الإيقاع لمسرحيته وهذا القالب الغنى المتميز ليبحر فى عالم الكتابة مروراً بشواطئ الماضى ليصل إلى الحاضر والى المستقبل بعبارة موجزة أقول أن المنظومة اللغوية التى اعتمد عليها الكاتب والتى تعمد أن تكون عامية.. لماذا؟ ذلك أن هذه اللغة الشعبية تعلن لنا عن عمق الحقيقة التى يعرفها الشعب ويدينها بكل الحاح. وفى نظرى ليس هناك لغة أقوى إيقاعاً وأشد تأثيراً فى لغة تمزق الحجاب وتكشف لنا عن كوامن نفس هذا الشعب وما يحتوى به من نار الاستغلال والاستبداد.

إذن مسرحية (ملك الزبالة أو الزبالين) بإيقاعها الشعبى هى غوص فى أكمان المسرح التجريبى السياسى للبحث عن جذور الديمقراطية وتأسيس عالم متوازن. وهى بذلك تعتبر بحق شهادة أخرى فى حق الكاتب الذى خطا خطوات إلى الأمام فى ركاب الأصالة والتجديدة.

سميرة أوبلهى

الشخصيات التراثية فى مسرح السيد حافظ وظيفتها الفنية والفكرية

بقلم سميرة أوبلهى ـ المغرب

مقدمة :

عندما اخترت مجال المسرح لم أكن مهيأة تمام التهيئ لدخول هذا السديم الغريب ، فقد كان ينقصنى جهاز مفاهيمى أتكئ عليه فى التعامل مع النصوص ومع المصطلحات التى أجدها قابعة فى بنية النصوص.

لكن تنصلت عن كل مماحكة أو مجادلة مسبقة لنفسى فانطلقت فى مهمتى مؤمنة الآية الكريمة " وإذا عزمت فتوكل على الله " لم أكن أعرف من الموضوع إلا الاسم " السيد حافظ " كنت قد سمعت به صدفة أو قرأت عنه فى جريدة ربما.. خانتنى الذاكرة ولم أعد أذكر كيف ومتى كل ما كنت أعرفه مسبقاً هو أنى أدخل مغامرة كالفارس الأعزل مجردة من كل سلاح.

لقد بدأت أقرأ وتضخمت لدى لحظة الافتتان للمسرح بالمهمة الصعبة التى يحملها المؤلف على كاهله والإرسالية التى يصوغها ويعمل على تنقيحها وتبسيطها من أجل أن يتلقاها المرسل إليه – الجمهور – هذا إذا كان فى مستوى فهمى وخلخلة البنية الدلالية للإرسالية وفهم وتذوق ما ينبغى فهو إسقاط كل الأوشاب التى قد بضر فى تفسير ملامح البنية الدالة.

لقد آمنت بأن الفرد لابد أن أراد تحقيق هدف ما عليه أن يتسلق جبال المغامرة بل وأن يسلك دروب المخاطرة والمجازفة ولا أدل على ذلك من المؤلف الذي كابد الأهوال من أجل أن يكون وسيلة إبلاغ بين ضفتين متباعدتين ، المرسل/ المبدع كمسئول عن وعى الإنسان والمرسل إليه : الجمهور العربى. فى الوقت الذى نفتقد القناة التى نمرر عبرها هذه الإرسالية بعبارة أخرى أن الهدف الذى كانت تتمحور حوله إرسالية الكاتب كانت فى غاية الخطورة لأنه كان يعى تمام الوعى أن إرساليته ستبقى صوتاً دون صدى ورسماً غير مقروءة بل حبراً على ورق لأن المرسل إليه وأعنى الجمهور العربى كان قابعاً فى قوقعته النائية عن أحداث العالم أى أنه كان مغموراً فى اسجاف دياجير الجهالة والرجعية فأى إسالية يتلقى؟ ومع ذلك غامر السيد حافظ ليؤسس مرتكزات ذهنية خاصة ينطلق من خلالها فى تفسير البنى هذا الواقع الذى يرزح تحت سطوة التخلف ولا

يريد الخلاص من معمعانه.

كانت هذه أهم المحفزات التى دست بى فى طيات هذه التجربة بالرغم من العراقيل التى واجهتها فى خضم هذا اليم العميق الذى يقال له المسرح فمن جهة قلة المراجع والدراسات النقدية وضيق الوقت من جهة ثانية ، لكن هذه الصعوبات تلاشت بفضل المساعدات الجبارة التى تلقيتهامن الأستاذ المشرف عبد الرحمن بن زيدان الذى أمدنى بكل المراجع التى تهم البحث سواء من داخل المغرب أو خارجه.

العرقلة الأخيرة التى اعترضتنى هى ترجمة بعض الفقرات والتى قد يعتريها النقص بالإضافة إلى ذلك أن المنهج لم ينطلق من صيغة معينة وإنما حاولت قراءة النصوص وربطها بمكيانيزمات الحقل الثقافى الاجتماعى الذى انتجها. بمعنى آخر أقول أن المنهج كان متكاملاً حاولت أن أنطلق فيه من بنى النصوص وأن أربطها بالمحددات الاجتماعية السياسية والصيرورة التاريخية وذلك لتجلية الجوانب الغامضة فى النصوص بفك أولياتها فى تلك الصيغة التى تربط النصوص كبنية نسقية بالمحيط الاجتماعى لذا اعترف بأن هذا المنهج قد يعتريه بعض النقص ولكن أؤمن أشد الإيمان بالتطور وأن كل نقص هو خطوة نحو الاكتمال بل درباً على طريق النجاح ومحفزاً لتكثيف الجهود، لقد رصدت الوحدات التركيبية للنصوص على اعتبار أن مفهومية النص معنائيته تتحدد من خلال الأحورة التشخصية لأنها تشكل مفتاحاً وتفسيراً لانغلاقية المجتمع بتمثل التجربة الإنسانية بعد اكتناه أغوارها. وكما يقول برتولد بريشت : " إردت أن استعمل على المسرح الجملة القائلة بأن المهم ليس تفسير العالم بل تغييره"(٥٠)

---

(٥٠) مسرح التغيير : مقالات فى منهج بريشت الفنى اختيار ومراجعة قيس الزبدى ، ص : ٥.

إن مهمة العمل المسرحى أو أى عمل فنى ليس مجرد نقل لاحساسات إنسانية وإنما المغزى يكمل فى التفاعل والاندماج مع هذه التجارب والتعمق فى تفسير وضمونيتها باعتيار المتلقى / المتفرج جزء من هذه الملحمة الكونية التى هى العالم.

هذه الرؤية قد تمثلها السيد حافظ فى نصوصه وهذا ما دفعنى إلى التعامل والتحاور مع النصوص مباشرة.

كل هذه الخطوات والتمهيدات تكمن وراء البنية النسقية التى يتمحور حولها البحث لتتخذ المسار التالى :

فى الباب الأول : حاولت الإحاطة بالطقس الذهنى الذى كان سائداً فى مصر خاصة والعالم العربى عامة ، وذلك قصد موضعة المؤلف داخل هذا الجو المشحون المكهرب وبالتالى استخلاص أهم التليونات الخصوصية التى تميز الكاتب بمعنى آخر أننى حاولت رصد المناخ الاجتماعى بتفكيك ميكانزماته وشرائحه وتفتيت البنية الذهنية أو المرتكز الفنى الذى تمثله درجات الوعى والإدراك الذى تعكسه أى شريحة اجتماعية.

إن السيد حافظ ضمن هذه المقولة يمثل بنية فوقية أى بنية ذهنية لبنية تحتية ذات مناخ محموم ومسحوق تحت سطوة النكسة من جهة وأصوات متداخلة ساهمت بطريقة أو بأخرى فى إبراز ملامح هذه الشخصية وأعطتها مشروعيتها فى اثبت كينونتها وتحديد طموحاتها بعد هذا المدخل الذى حاولت من خلاله تحديد المسرح العربى كهوية حضارية وفكرية وثقافية وموقع السيد حافظ من خلالها انتقلت إلى الفصل الأول الذى حاولت عبره تخليص أهم الممارسات الثقافية التى خاضع لها السيد حافظ والتى أفردت تجربته ضمن الحقل الثقافى المسرحى من بين هذه المماسات أذكر المسرح التجريبى أو مسرح اللامعقول الذى حاول تكريس منظور تغييرى على أنقاض هذه الشبكة المفاهيمية المستوحاة.

فى الباب الثانى : المعنون بأدلجة التراث والبعد الوظيفى للمسرح العربى

حيث تطرقت إلى مفهومية التراث بصفة عامة فى علاقته بالمسرح مع تحليل مسرحية " الفلاح عبد المطيع " باعتيارها تجسيداً للتراث المتحرك وقضية الإنسان والوطن ثم فى الفصل الموالى الذى كان عبارة عن مدخل سيكو ابداعى ينطلق من هنا النصوص لتفسير البنية الدلالية فاخترت بعض النماذج التى تصب فى هذا المنظور " حبيبتى أميرة السينما " " ست رجال فى معتقل ".

لذلك فإن الهدف الذى كنت أتغيا من وراء هذه المنطلقات هو اثبات مشروعية كانت اعتماداً على نصوص إبداعية تمثل الوجه الآخر للمؤلف وتبرز أهميته فى الساحة الثقافية.

<u>المسرح العربى : كهوية حضارية وفكرية وثقافية</u>

<u>موقع السيد حافظ فى تجربة المسرح العربى</u>

من المؤكد أن الأدب هو ذاكرة الشعوب ومدونتها التى تحفظ الأحداث البارزة لأمة من الأمم. ومن ثم جاءت أهمية هذا المرجع لأن معرفة مكنونيته تنير لنا ملامح بناته الذين دعموا أصوله. بعبارة أخرى أن دراسة الملامح الفكرية والأدبية تستدعى تحديد الأرضية التاريخية والظروف الخارجية : السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى أنتج العمل الأدبى فى ظلها أنها محاولة لتفسير الظاهرة الأدبية على ذوق السياق الاجتماعى وهى ليست تفسيرات علمية تحاول فقط ربط الأسباب بالمسببات أو تحاول ربط الخيط الفكرى بأصوله التاريخية. بل إن هذه المنطلقات المؤسساتية هى المادى الحية لتفسير نمطية الحساسية الإبداعية للاستناد إلى المرتع الذى ولدت فيه.

وحتى لا نتيه فى هذا البحر الزاخر العميق ولا تضيع المفاهيم فى هذا السديم الغريب لابد لنا من تحديد الحقل الأدبى الذى نود الخوص فيه ، والواقع الذى أفرز لنا هذا الفن بل سمات الدرة الكونية المسماة بالانسان

والتى ساهمت فى بلورة هذه التركيبة الفكرية والفنية. لكن من هو هذا الإنسان؟ وما هى التركيبة الاجتماعية التى ينتمى اليها والتى تمكنا من تحديد هويته الحضارية والفكرية والثقافية ؟

إن الحقل الأدبى المؤطر لهذا البحث هو المسرح كظاهرة فنية برزت على الساحة الأدبية فى العالم العربى فى أواخر القرن الماضى متأثرة بالأحوال الخارجية فى الغرب ومسايرة للمناخ الداخلى حيث الكشف عن هشاشة بنى الواقع التقليدى وضعف تماسكها.

" فعلى الصعيد الثقافى بدت المفاهيم القديمة عاجزة عن انجاب معنى مقبول للوجود الفردى والجماعى مقابل ما وجد عند الغربيين فى هذا الميدان.[٥١]

فاذا صح القول أن كل واقعة اجتماعية هى واقعة تاريخية فلابد أن يكون الأدب كظاهرة اجتماعية يحمل سمات الفترة التى انتج فيها. وقد عرف العالم العربى فى الفترة الأخيرة حالة متردية عسانى إبانها الإنسان العربى صنوفاً من التعذيب من طرف أجهزة القمع والاستبداد والأساليب الامبريالية الممقوتة لتحطيم مكونات هذه الدرة الإنسانية بل أنسقة الفرد المعنوية.

استناداً إلى هذا المفهوم يمكن تحديد التركيبة الاجتماعية التى ينتمى اليها الإنسان العربى وهى " خانت شعوب العالم الثالث انطلاقاً من مقولة التخلف والتدهور التى ترزح تحتها الشعوب العربية قياساً بشعوب أوروبا وأمريكا والشعوب الاشتراكية.. ففى دروب القهر والاضطهاد يعيش الشعب العربى متدحرج الهوية مهضوم الحقوق يعانى الكبت الاجتماعى والجنسى... أما مجاسه الاقتصادى فيعرف استمرار علاقات الانتاج الرأسمالية والتبعية"[٥٢]

إن هذه المنطلقات المتكاملة ترسم لنا هوية الإنسان العربى المستلبة نتيجة

---

(٥١) مبارك ربيع:الرواية العربية الجديدة-مجلة الآداب، ١٩٨٠ ع:٢- ٣ ، ص : ٢٩.
(٥٢) برهان غليون:الرواية العربية الجديدة- مجلة الآداب، ١٩٨٠ ع٢ -٣ ص : ٦٠.

الصدمات الاستعمارية المتكررة التى تحاول تحطيم هذه الذات وشل مقدرات الإنسان العربى على العطاء بحيث يبقى دائماً تابعاً لا متبوعاً..

غير أن هذه المحددات أو المنطلقات يجب ألا تنسينا حقيقة ثابتة وهى أن التفاعل الحضارى بين الشرق والغرب كان عاملاً مهماً هيأ لمولد المسرح العربى بالدرجة الأولى ، بدءً من غزوة نابليون بونابارت واستمرار التصادم مع هذا الغرب إلى الآن. حيث أتت مساهمة خطوط العصر البيانية الأدبية والاجتماعية كنتيجة منطقية لتطور أى حركة ادبية أو فكرية.

إن نجاح الفن المسرحى كشكل خاص من الحركة الفكرية العربية الواسعة بعثت الحياة فى عصر بكامله وهب من مرقده يكشف لنا عن وجود نفوس قوية كانت تتوق لمسايرة الركب الحضارى الذى سبقها بأجيال عديدة. كما تبرز لنا أن التجربة المسرحية العربية " مع ارهاصاتها الأول " مهدت بشكل أو بآخر لبلورة عصارة هذا الفكر مع الجيل اللاحق.

هكذا ولد المسرح العربى ولم يكن ميلاد صدفة بل ميلاداً ساهمت فى تشكيله عدة مكونات وقد مر بعدة مراحل : مرحل المخاض وجاءت عن طريق تلاقح الثقافة الغربية والعربية فى أواخر القرن ١٩ ومع انتشار البعثات تلتها مرحلة الوضع مع إخراج مارون النقاش لأول مسرحية عربية هى " البخيل " سنة ١٨٤٧. بعبارة أدق كما يذهب الدكتور على الراعى : " إن هذا الميلاد كان مؤقتاً، مجرد انبثاق إلى الوجود، ومحاكاة الظواهر الفنية. رآها المثقفون العرب فى بلاد أوروبا فاستوردوها استيراداً إلى بلادهم " (٥٣)

لقد مثل هذه المرحلة الأولية – والتى تعتبر بحق خطوة تمهيدية – أبو خليل القبانى ويعقوب صنوع. لقد كان الأول صورة متطورة للقاص الشعبى وقد اتخذ المسرح وسيلة لتبليغ هدفه ، وإن كان بناؤه الدرامى

---

(٥٣) د. على الراعى:المسرح فى الوطن العربى– عالم المعرفة – ١٩٨٠ ، ص : ٥٣.

بسيطاً لما يشوبه من بعض الخلل فلا ينبغى محاسبته حساباً عسيراً كما فعل زكى طليمات، لأنه يمثل مرحلته كما أن محاكمته يجب أن لا تكون فى غياب البيان الظرفى الذى ينتمى إليه. يقول زكى طليمات عن النص المسرحى لدى القبانى " إن بناءه المسرحى ضعيف حاول تغطيته بالموسيقى والرقص والانشاد ، وكان ذلك سبباً لنشأة البراعيم الأولى لفن الأوبريت فى البلاد العربية "[٥٤].

إلى جانب القبانى برز يعقوب صنوع وكان ذا حس اجتماعى وشعبى وكانت هذه الصفة سبباً فى استقطابه عدداً كبيراً من الجمهور. وقد أطلق عليه المصريون " موليير مصر لبدعته فى التمثيل الهزلى وما يقترن به نقد اجتماعى"[٥٥]

بختام هذا الرائد يكون المسرح العربى المجلوب قد تشكلت ملامحه الأساسية واكتمل بقوالبه الثلاثة التى ظل يصب فيها مضامينه من القرن الماضى حتى الآن هذه الأشكال الثلاثة هى :

المسرحية الجادة التى تعتمد النص الأدبى وهدفها تبصير الناس.

المسرحية الانتقادية التى تنطلق من أسس شعبية هزلية وهدفها الإصلاح الاجتماعى.

ثم الأوبريت أو المسرحية الغنائية.

هذا التنميط الذى وضعه الدكتور على الراعى للمسرح إبان هذه المرحلة والذى حدده بثلاثة أوعية دراسية تضمنت الخطوط الكبرى للتجربة الفنية فى بداية هذا القرن. أقول هذه الأنماط الثلاثة لم ت كن خلاصة تجربة أصيلة لأن من بين العوامل التى تحكمت فى بنائها : الترجمة عن النص الغربى.

---

(٥٤) د. على الراعى:المسرح فى الوطن العربى– عالم المعرفة – ١٩٨٠ ، ص : ٥٦.
(٥٥) د. شوقى ضيف:الأدب العربى المعاصر فى مصر– دارالمعارف١٩٧٦ ص:٢١٣.

بعبارة أخرى أن الطابع الذى غلب على هذه الفترة هو التمصير أى أخذ النص المسرحى بكل تقنياته مع محاولة شحن فضاء النص بنكت شعبية لخلق جو مصرى.

ولقد ظل المسرح العربى يقدم مضامينه فى إطار هذه الأنماط الثلاثة إما مقتبسة أو مؤلفة حتى ظهر المؤلف المحلى الذى برزت معه إرهاصات المسرحية الاجتماعية مع فرح انطوان فى مسرحية " مصر الجديدة ومصر القديمة" وابراهيم رمزى فى مسرحية " صرخة الطفل " وواكب نفس الفترة محمد تيمور وقد امتاز على أصدقائه وبالخصوص رمزى بالحوار الدرامى القوى وتفريق مستويات اللغة بين العامية والفصحى.

إن تفتيت مكونات هذه المرحلة يعطينا صورة واضحة عن القفزة النوعية إلى عرفها المسرح العربى. حيث انتقل من حيز الترجمة إلى حيز الإبداع والعطاء الذاتى عبر هذه المسيرة التطورية للحركة الدرامية فى مصر. فيظهر المسرح الغنائى مع رائد كبير كانت له الخطوة الأولى فى تدعيم جذور هذه الحركة وهو الشيخ سلامة حجازى.. كما يعود جورج أبيض من فرنسا الذى " وصفته الأهرام بأنه أول ممثل وطنى وأصولى "[٥٦]. وقد ارتفع على يديه مقام الممثل والنص المسرحى عن طريق التقنيات الحديثة التى استمدها من الغرب وحاول معالجتها بكيفية تلائم بيئتهم ، بعبارة أخرى أن التعبير الأدبى الذى يستمد أطر مرجعيته من هذا الواقع يفسر لنا التطور الذى ظهرت بصماته على التجربة المسرحية على الخصوص " هكذا استكمل المسرح العربى أنواع أطقمه الفنية حين أولى الفنان عزيز عيد اهتماماً كبيراً لفن الإخراج. ففى عام ١٩٢٣ ظهرت أول فرقة مسرحية نظامية لها طاقم فنى متحمس ومتحد وعلى رأسها عزيز عيد هذه الفرقة هى فرقة رمسيس ، وأعقب هذه الخطوة إنشاء معهد الفنون

(٥٦) د. على الراعى:المسرح فى الوطن العربى– عالم المعرفة – ١٩٨٠ ، ص : ٦٦.

المسرحية سنة ١٩٣١ باقتراح من زكى طليمات ليلغى بعد عام دراسى واحد ويعود عام ١٩٤٤ باسم المعهد العالى لفن التمثيل العربى"(٥٧).

إن هذه الرعاية الكبيرة التى يلقاها المسرح والتطور المستمر الذى نستشف من خلاله التصاعد الكبير فى الكم والأبعاد الرؤيوية الجديدة كالمضامين الاجتماعية من مثلاً من حيث الكيف يدفعنا للتساؤل مع أمير اسكندر : "هل نتملك الآن تعبيراً مسرحياً ناضجاً وأصيلاً عن حياتنا المعاصرة؟ وما هى حقيقة الوضع فى حياتنا المسرحية الآن ؟ وما هى القضايا الفنية والفكرية والتنظيمية التى تشغل بال العاملين فى هذا المجال الحيوى من مجالات الثقافة؟

إن الجواب على هذه الأسئلة يعطينا صورة قريبة عن الحقيقة القائمة وتواجه المرء فى هذه الحالة مجموعة من الأسئلة تثير عدداً من القضايا : هل تأثر الأدب المسرحى فى السنوات الأخيرة بما تعرضت له حياتنا الاجتماعية من تحولات أساسية هامة. وبمعنى آخر هل استطاع المضمون الدرامى أن يعكس فى اتجاهه الفكرى التطورات الأخيرة فى حياتنا ؟ وهلى استطاعت أشكال المعالجة الدرامية أن تتطور هى أيضاً وأن تساوى التطورات فى المضمون ؟ ثم ما هى طبيعى القضايا التى تثيرها الصياغات الجمالية الجديدة لتلك الأشكال ؟"(٥٨)

إن الإجابة عن هذه الأسئلة المتداخلة تقتضى منا رحلة فى العوالم المسرحية باستشارتنا لعدد من المؤلفين فى هذا المجال الذين يعتبرون علامات بارزة تستحق الذكر بل الدرس والتمحيص . كما تتطلب رصد الظروف المستجدة اجتماعياً وسياسياً فى مصر إبان الثورة وبعدها لأن ذلك سيساعدنا على توضيح معالم الرؤى الجديدة للحركة المسرحية

---

(٥٧) نفس المرجع : ص ٧١.

(٥٨) أمير اسكندر : الثورة والمسرح الدرامى فى مصر – المجلة – ١٩٦٥ ، ع : ١٠٣ ، ص : ١٢٨.

الجديدة المصرية.

بعبارة أخرى لقد شكلت مرحلة النكسة (٦٧) جسراً ضرورياً عبرت عليه البدرة الأولية لتدخل موثقة المسرح. لقد اكتملت هذه التجربة وأصبحت فناً قائماً بذاته بمعنى آخر أصبحت أرضيتها صلبة فأضحت مهمة المؤلفين فى هذا المجال هى البحث عن أدوات تحليلية حديثة تلائم الوضعية الحالية.

إن المقصود بالوضعية هنا هو تلك المواصفات الاجتماعية والسياسية والفكرية كتلك العلاقات الجدلية بين الفكر والواقع ، أى بين البنية التحتية والبنية الفوقية . فلا شك أن الواقع الاجتماعى بعد الثورة الناصرية (٥٢) ونكسة (٦٧) قد اغنى التجربة المسرحية بمخلفات الأزمة فكان هذا حافزاً مهما للكتابة بما طرحته من تساؤلات على ضمائر الكتاب : هل هذه الأزمة عابرة أم أنها مقيمة لاستفزازنا ؟ وطبعاً كانت الإجابة مقابلة هذه الظروف بالتحدى والمغامرة ، نعم لقد غامر الكتاب على مستويين :

من حيث المضمون ساهمت الثورة فى خلق مضامين اجتماعية وسياسية جديدة حديثة لهذا الواقع.

من حيث الشكل كان من الضرورى البحث عن أدوات تحليلية حديثة تساير العصر وبعبارة أخرى كان لابد من خلق قوالب درامية جديدة تتقبل أبعاد التجربة المعيشة.

وفى اعتقادى أن النكسة كانت باباً بل منفذاً هبت منه أرياح التحرير والتغيير التى ظهرت آثاره بدرجات متفاوتة وتجلى ذلك فى منحيين :

المنحى الاجتماعى كمحاولة لتجاوز الظروف العصيبة التى عرفتها مصر بخلق مناخ جديد.

المنحى الثانى هو الفكرى حيث استفاد من النظريات والفلسفات المعاصرة فى الغرب لكن لمحاولة صبها فى منظور عربى.

لكن السؤال المطروح الذى يعود من جديد يلح بنفسه وبحدة هو : هل كانت مخلفات هذه النكسة فى صالح التجربة المسرحية ؟ أم كانت ضدها ؟

بعبارة أدق هل ساهمت فى اغناء الرؤية العامة وتوضيحها أم على العكس افقارها وتدبدبها ؟ إن التقاط إجابة شافية لهذا السؤال يدفعنا إلى اختراق تيارين مفترقين:

الأول يرى ن النكسة بخصوصياتها وملامحها ضد المسرح بحيث أن الخط البيانى للتجربة المسرحية عرف هبوطاً من حيث الكم والكيف.

التيار الثانى يرى أن الظاهرة المسرحية لم تعرف أى تقلص وأن سبب هذا الهبوط لا يرجع لقلة الأقلام بل لظاهرة المنع التى استفحلت والمراقبة الشديدة التىفرضتها السلطة اتجاه هذا المجال. وهذا ما يؤكده الأستاذ فوزى فهمى حيث يقول : " ويجب أن نتذكر أن هناك سوء الفهم أو عدم النضج لدى أجهزة الدولة اتجاه المسرح الأمر الذى أدى إلى تقلص المسرح أو الظاهرة المسرحية.... إن فهم أجهزة الدولة للمسرح فهم خاطئ .. لأن المسرح فن شديد الديمقراطية، ××× التأثر، على الرغم من أنه ليست هناك مسرحية اسطقت نظاماً، فلم يحدث أن خرج الناس من المسرح وقاموا بمظاهرة ، غير أن هناك توجساً دائماً من أجهزة الدولة اتجاه المسرح"[(٥٩)].

لكن لا نستطيع أن ندلى باى تصور شخصى جزافاً دون أن يكون مصحوباً ببيانات احصائية لحصيلة المواسم الخمسة بعد النكسة تثبت ما إذا كان المسرح المصرى يعانى من تأزم كما يزعم. وهل كانت هذه الأزمة نتيجة حتمية لنكسة (٦٧) أم قبلها ؟

فى إطار المواسم الخمسة التى تلت النكسة (٦٧ – ٧٢) قدمت مسارح الدولة الستة سواء " المسرح القومى، أو مسرح الحكيم ، أو مسرح الجيب، أو المسرح الكوميدى، أو الحديث والغنائى، عدة مسرحيات تختلف

(٥٩) قضايا المسرح المصرى المعاصر ، اعداد احمد عنتر – فصول – م ٦٢ ع : ٣ ، ١٩٨٢ ص : ٢٠٢.

من حيث الكم والكيف أو من يث القيمة الفكرية والفنية. كما تباينت من حيث تناولها للوضع الاجتماعى وتفكيكها للغز النكسة بتبديد الغموض الذى كان يكثف ذلك الوضع، ونذكر أهم المسرحيات التى لفتت وجدان المشاهد بحضورها التام فى الساحة الأدبية منها : " الزير سالم ، بلدى يا بلدى ، شمس ودليلة، سر الحاكم بأمر الله، ملك الشحاتى ، عفاريت مصر الجديدة "(٦٠).

والواضح من عدد الأعمال التى خرجت للنور فى هذه الفترة، أن حركة المسرح لم تشل تماماً كما يدعى البعض ، وأنه ظل ملاحقاً لهذه الوضعية يحلل ميكانيزماتها الداخلية.

موقع السيد حافظ فى تجربة المسرح العربى :

إن النكسة وانطلاقاً من تصور خاص بكل معطياتها أفادت كثيراً فى مولد جيل التحدى ، لقد تحدى هذا الجيل أوضاع الأزمة بتمرده على القوالب المسرحية الكلاسيكية . وأهم قضية طرحت هى البحث عن صيغة جديدة للمسرح العربى باستلهام منابع التراث الشعبى. بعبارة أخرى، لقد حاول الكتاب صياغة التراكيب وأبنية أصيلة مستوحاة من الذاكرة الشعبية مطورة حسب الإطار الاجتماعى والتاريخى الذى تريد تجسيده. لقد بدأت هذه المهمة مع كتاب الستينات كتوفيق الحكيم فى كتابه " قالبنا المسرحى" الذى دعا فى إلى استخدام عناصر درامية شعبية كالحكواتى والمقلداتى والمداح، وأيضاً يوسف إدريس فى مسرحيته "الفرافير" التى جسدت دعوته إلى مسرح السامر أو الغرف من المخزن الشعبى. هذه المهمة تطورت مع كتاب السبعينات كيسرى الجندى وسمير سرحان وفوزى فهمى وعبد الرحمن الشافعى " مسرح الأقاليم" وكذلك السيد حافظ الذى وقف كعلامة بارزة ونقطة وضاءة فى وسط الميدان وصاح " لا مسرح بدون تجريب ".

(٦٠) د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى – عالم المعرفة – ١٩٨٠ ، ص :

من هنا طرح إنضح ثماره بعد الثورة التى كانت محركاً فعالاً ظهرت معها أقلاماً بناءة كان لديها القدرة على الخلق والتجديد غير آبئة بما يعترضها من أهوال. وكما قال الدكتور / على الراعى : " لقد أفرزت الثورة عن الطاقات الحبسية لدى الجماهير والفنانيين والكتاب معاً فظهر ما نسميه اللحظة المسرحية المواتية وظهر معها جيل من الشباب مغمور بتطلعات فنية هامة".(٦١)

إن مرحلة الستينات كانت فاتحة مرحلة متطورة ، وساهمت بقسط وافر فى إثبات جذور التجرب المسرحية وتعميق أصولها فى العالم العربى بصفة عامة ويرجع الفضل إلى تلك المعطيت الاجتماعية التى أغنت هذه التجربة والتى كنت مرتعاً لعرض التجارب وشحذ الأذواق. من هنا يقول عبد الله هاشم عن تجربة السيد حافظ :

" إنه بدل أن نقيم التهليل لكل مستورد أفلا أجدى بنا أن نهتم بكاتب مصرى لا يقل جودة وتجديداً وثورة وغضباً ، على الأوضاع المسرحية التى تحيط بالعالم العربى خصوصاً وأن مسرحياته نتاج طبيعى لنكسة (٦٧) ومحاولة تجاوزها والثورة ضد الظروف التى خلفتها ومحاولة الاستمرار وقهر الظروف السلبية التى قدمت بعد ذلك لخلق إنسان عربى جديد قادر على الثورة والنجاح ضد أعتى الظروف يصادفها الوطن العربى"(٦٢)

لا شك أن هذه الفترة من عمر التجربة المسرحية للسيد حافظ بدأت تتجذر أكثر من خلال كفاحها ضد أساليب العسف والظلم ومن ثم نحت السيد حافظ لنفسه مكانة ممتازة فى المسرح العربى عامة. بعبارة أخرى أن هذه الفترة من التجريب والتلمس قد أقنعت السيد حافظ بضرورة زرع جذور أكثر

---

(٦١) نفس المرجع ، ص : ٨٤.
(٦٢) عبد الله هاشم : مسرح السيد حافظ الطليعى – دار الكتب – ١٩٨٥ ، ص : ٢.

عمقاً وبوضع حد لجمود هذا المجتمع ومحاولة تخليصه من الاستيلاب إلى الإيجاب أى التخلص من التبعية إلى مرحلة التأطير والخصوصية. وقد كانت هذه الخطوة عند السيد حافظ أساسية وممهدة للوصول إلى كم الإشكالية ومحاولة خلخلتها وتحليلها من اجل تحقيق تحول جذرى فى بنية هذا المجتمع وتفكيك ميكانيزماته العلائقية على ضوء معطيات الحاضر والمستقبل.

وهذا هو السبب الذى جعلنى اختار موضوع : " الشخصيات التراثية فى مسرح السيد حافظ " وظيفتها الفنية والفكرية" كأنموذج يجسد الصيغة التعاملية مع هذه التنميطات السلوكية من جهة، ومن جهة ثانية استخلاص الأبعاد الرؤيوية للسيد حافظ من خلال شخصياته المسرحية. وليكون هذا الموضوع من جهة ثالثة أساس هذا البحث الذى أتوخى من ورائه قراءة إبداعاته وتحليلها ووضعها فى صيرورتها التاريخية مع محاولة محاورة النقد الذى تناول هذه التجربة القائمة على التجريب والسؤال والهدم والبناء.

ومن هنا سأجعل مسرح اللامعقول فى الأدب العربى مدخلاً رئيسياً للحديث عن تجربة السيد حافظ لأن هذا اللون من التعبير له حضور واضح فى أعماله على مستوى كتابة النص المسرح والرؤية للعالم فى إطارها التجريبى.

مسرح اللامعقول بين المنظور العربى والمنظور الغربى

أو تعدد المصطلحات بين الغرب والعالم العربى والبحث عن رؤية جديدة للعالم

إن قيمة العمل الأدبى تأتى من المضامين الفكرية التى يحملها القالب الشكلى وكذلك المحتوى وما احدثته من ردود فعل لدى شريحة اجتماعية معينة هى طبقة المثقفين والقراء. لكن ما حدث مع مسرح اللامعقول كان عكسياً بهذه الرؤية بحيث أحدث ثورة كبرى على المستويين : " الشكل والمضمون" .

فمن حيث الشكل : دعا مسرح اللامعقول إلى تغيير الأدوات والمفاهيم الكلاسيكية.

ومن حيث المضمون استهدف نبذ كل القيم الأخلاقية والمعتقدات المذهبية حيث اعتبر العالم عبثياً ولا مجدياً لذا فهو لا يستحق كل هذا الاهتمام الذى نوليه إياه.

إن هذه النظرة اليائسة التى كانت تطل من عيون شباب القرن ٢٠ تعطينا تفسيراً كافياً للحرب العالمية الثانية وما خلفته من مظاهر البؤس والقهر الذى كان يمارس على تلك النفوس البريئة. وبالتالى جاءت كتابة الجيل الذى عايش أحداث هذه الحرب مرآة واضحة بما يضطرم فى أعماقه من هواجس وقلق وقرف. وأهم ما يميز كتاباته هو ذلك اللبوس الكوميدى والهزلى الذى لبسته لإبراز سخريتها وتحديها لكل المظاهر المقنعة والزائفة.

لقد عرفت هذه الظاهرة بأسماء عديدة كاللامعقول والعبث والطليعة والتجريب واللا معنى. وهذا التعدد يستدعى تحديد معنائية كل مصطلح على حدة وذلك بتتبع المسار التاريخى لهذه الظاهرة مع رصد الظروف المحيطية التى ساهمت فى ظهورها، إن هذه المصطلحات المتعددة تشترك فى كونها ثورات فكرية جاءت من أجل تقويض دعائم بنى الواقع التجريبى، وأيضاً للقوالب الفكرية الجاهزة بل الكلاسيكية.

" فالتجريب – كتعبير فنى فكرى – هو بالأساس محاكاة للتغيير الواقعى اجتماعياً ونفسياً وسياسياً وفكرياً. ومن هنا يكون للتجريب الغريب معنى ، لأنه ثورة تسير بمحاذاة ثورات أخرى ، ثورات يمكن حصرها فى الثورة الصناعية والدينية والفكرية "(٦٣)

إن مكنونية التجريب لا تكمن فى كونه ثورة عارمة بدون أهداف. بل فى تلك الصيغة التواصلية مع الجذور التاريخية والتجارب الماضاوية والتراثية. بعبارة أخرى أن التجريب يبحث عما يسمى بالحس التاريخى أنه يتجاوز التيكنيكات والاكتشافات المظهرية إذا صح هذا التعبير أو الثورة المنظرية كما يقول استانسلافسكى. وقد حدد طوماس اليوط Thomas. S.Eliot الحس التاريخى قائلاً : " إنه ليس الوعى الحاد بالماضى فحسب، بل إعادة اكتشافه فى الحاضر وإحياؤه فيه حين يحتوى عقل الفنان عقل أمته وحين يعيش الأجداد فى دمه"(٦٤)

من هذا المنطلق الذى يجعل التجريب بل الإبداع الفنى كثورة مناهشة لما هو قائم من مرتكزات تستوحى الطليعة سماتها فهى كما يحدد يونسكو " ظاهرة فنية وثقافية سباقة.. فهى بمثابة بدعة فى الأسلوب أو وعى جديد تتخذه النزعة إلى التغيير "(٦٥)

إن هذه الحركة الطليعية التى برزت مع أعقاب الحرب العالمية الثانية كمحاولة لتفسير الغموض المستبد للصيغة العلائقية فى هذا العالم. وكثورة لنبذ القوانين والشروط الأساسية للإبداع الفنى السابق وإقامة مفاهيم

---

(٦٣) عبد الكريم برشيد : السيد حافظ بين التأسيس والتجريب – المهد – ع : ٣ – ٤ سنة : ١ ، ١٩٨٤.

(٦٤) المسرح التجريبى من استانسلافسكى إلى اليوم ، ترجمة فاروق عبد القادر – فصول ع٣ السنة : ٨٢ – ص : ٢٥٥ .

(٦٥) لطفى فام : المسرح الفرنسى المعاصر ط : ١٩٦٤ دار القومية للطباعة والنشر ص : ٢٢٠.

وأسس جديدة تعارض عصرها فتكون بذلك قد تجاوزت " ما هو معاصر لتلتقى بالتراث العالمى الأزلى الذى لا يحده زمان أو مكان "(٦٦)

نتبين من هذا القول أن مسرح الطليعة يهدف من وراء تحطيم القيم والأوثان الأخلاقية والمفاهيم الفنية اقديمة إلى بناء مجتمع متعال عن الصورة الرثة للمجتمع إبان الحرب العالمية الثانية. بعبارة أخرى إنه ينشد الواقع المطلق بصورته المتكاملة التى هى مرآة واضحة لكل الآلام والهموم الإنسانية. وبالتالى فإن هذا المسرح الذى يحاول تعليل عبثية هذا الوجود ولا جدواه لا يمكن أن نصفه بأنه مسرح ينتمى إلى اللا معقول.

إن مصطلح اللا معقول له معنائية خاصة لا يمكن أن تؤطر المفهوم السابق لكلمة الطليعة أو التجريب يقول يونسكو : " المجتمع هو اللا معقول، لا الأدب، والمجتمع اللا معقول هو المجتمع الذى لا غاية له وهو المجتمع المنفصل عن جذوره الدينية وتقاليده فى مثل هذا المجتمع يكون المرء ضائعاً ، ويكون كل ما يصدر عنه لا معنى له ولا فائدة ترجى منه وبهذا يكون لا معقولاً "(٦٧)

إن النكبة التى منى بها العالم فى العقود الأخيرة من هذا القرن كانت محفزاً على تسرب نزعة اللا معقول إلى ميادين الأدب والفنون المجاورة وكمحاولة رائدة لتفسير سلوك الإنسانية الأحمق فى إعلان هذه الحرب الغاشمة. كما جاءت من أجل إعلان تفاهة الحياة وعبثية هذا الوجود بل أكثر من هذا أن مسرح اللا معقول لا يقف عند حدود الشعور بل يوغل إلى منطقة اللا شعور لتفسير الترسبات اللا عادية والتصرفات الميكانيكية للإنسان، وفى هذه النقطة يتجلى تأثير الفرويدية التى ساهمت إلى جانب مدارس أخرى كالوجودية والماركسية والسوريالية فى إبراز ملامح هذا

---

(٦٦) نفس المرجع ص : ٢٢٨.

(٦٧) The theatre if obsurd ترجمة محمود سمرة – مجلة العربى ع ٢٤. السنة : ١٩٦٩ : ص: ١٣٦.

المسرح، والنتيجة التى نخلص اليها هى : " أن مسرح اللا معقول مسرح كوميدى رغم أن موضوعه جاد وخطير ولكنه ليس كوميدياً بالمفهوم التقليدى فهو يمزج بين الفكاهة المضحكة والمرارة المؤلمة ، والإنسان فى مسرحيات هؤلاء سجين ذاته ليس من صلة بينه وبين الآخرين ولذلك كان أدباء اللا معقول معادين للغة بصورة عامة وللتعبيرات المحفوظة بصورة خاصة لأن اللغة لم تعد تنقل المعانى بصدق دون زيف، ولذلك فهم يفتحون أعين المشاهدين على هذه الحقيقة من أجل أن تعود اللغة إلى أداء رسالتها "(٦٨).

إن هذه المنطلقات الرئيسية التى تطرقت اليها توضح حقيقة هامة هى أن الخيط الرابط بين هذه التجارب سواء الطليعية أو العبثية أو التجريبية هى تلك الرؤية المشتركة فى البحث عن تقنيات جديدة لمعالجة الواقع الاجتماعى وذلك بتحطيم قواعد المنظور المتفق عليها فى المسرح التقليدى.

هذا بالنسبة للمسرح الغربى ، فماذا يمكن أن نقول عن المسرح العربى ضمن هذا المجال ؟

إذا رجعنا إلى المسرح العربى فإن الحديث عن التجريب سيقودنا إلى حقيقة مؤداها وكما يقول برشيد عبد الكريم : " أن التجريب الفنى والفكرى بابه موصود لأنه حوار غير موصول بين المبدع والواقع ، إنه رؤية مغايرة وأدوات فنية جديدة لواقع لا يريد أن يكون جديداً ولا مغايراً ، فعلى مستوى الخلق الفنى سنجد أن التجريب ينسى أو يتناسى الجمهور، بكل ما يحمله هذا الجمهور من ترسبات الماضى واحباطات الحاضر ، ومن هنا يبقى الإبداع رغم التجديد يدور حول نفسه ، يبتدئ من نقطة ليعود اليها إنه تجديد لأدوات الإبداع تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً وتقنيات، لكن ماذا عن

---

(٦٨) محمد السمرة : مجلة العربى ، ع : ١٢٤ ، ص : ١٣٦ ، السنة ١٩٦٩.

الجانب الآخر فى الحوار هل تجددت رؤيته ؟ هل تغيرت أدواته ومفاهيمه للحياة وللمسرح" (٦٩).

لإن ما نستنشقه من مقولة عبد الكريم برشيد هو أن هذه العملة ذات الوجهين تستدعى ركنين : الأول المبدع والثانى الواقع أو المحيط الاجتماعى. والصيغة التواصلية بين هذين الحدين عملية معقدة وصعبة ذلك أن الإبداع الحقيقى يقوم أساسا على الحرية ومواجهة السلطة وفى هذه الحالة يكون الواقع الذى يمثل البنية التحتية موازياً للبنية الفوقية المتمثلة فى البنية بل التركيبة الفكرية والفنية للمجتمع العربى. وبعبارة أخرى أن السعى وراء خلق قوالب فكرية وفنية على نمطية حديثة وتقديمها للطرف الآخر الذى هو الجمهور تستدعى بالضرورة أن يكون هذا الآخر مغايراً فى نمطية تفكيره وعقليته. ذلك أنه كلما ازدادت التركيبة الاجتماعية تعقيداً كلما تطلبت تقنيات وآليات مستحدثة توافق نفسية الجمهور وذهنيته.

يبقى أن السؤال الملح الذى يطرح حول الحركة التجريبية فى المسرح العربى عامة والمصرى خاصة هو البحث عن الظروف التى ساهمت فى ميلاد هذه الحركة ومن هم ممثلوها؟

لقد مست هذه الحركة أدبنا العربى عن طريق التفاعل الحضارى بين الشرق والغرب حيث ظهرت جماعة عرفة باسم " جماعة الفن والحرية " وكان هدفها هو تحطيم التقاليد العفنة فى المجتمع والفن على السواء وقد عبرت عن نفسها فى مجلة التطور ثم المجلة الجديدة حين تركها سلامى موسى"(٧٠)

---

(٦٩) عبد الكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب مجلة المهد ع ٣ – ٤ السنة ١، ١٩٨٤ ، ص : ٦٥.

(٧٠) يوسف الشارونى : اللا معقول فى الأدب المعاصر – دار الكتاب العربى ع : ٢٢٦ ص: ٢٩.

لقد كان من أبرز أهداف هذه المجلة هو الكشف عن الصورة الزائفة لهذا المجتمع. بعبارة أخرى تضخيم الصورة الميكروسكوبية للجو المشحون بالنفاق والأكاذيب الكبرى وبسط ملامح ورقة التعامل المزورة التى أصبح يتعامل بها هذا المجتمع هذا الجو الملوث يحدد سماته بصيغة أدق أحد أعضاء مجلسة " الفن والحرية " قائلاً : " بينما كان شبح القنابل الذرية يخيم على العالم ، وفى مصر والعالم العربى كان الفساد السياسى والاجتماعى قد بلغ حداً شديداً من العفونة، تبلور فى نكبة فلسطين وانفض الشباب فى مصر عن أحزاب ثورة ١٩٥٠ لينضموا إلى جماعات يسارية أو يمينية بحثاً عن حلول جديدة أو ليرفضوا الانتماء إلى أية جماعة سياسية وبينما كان إرهاب السلطة الحاكمة يجثم على الجميع أملاً فى أن يستمر النظام السياسى والاجتماعى أطول فترة ممكنة"[(٧١)]

لقد انفجرت على انقاض هذه الظروف المتردية الثورة الناصرية وذلك فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ التى تعتبر محركاً فعالاً عمل على نحت عقول الشباب وصقلها من ركان التخلف الذى كان يجثم عليها. كما استنهضت همم الكثير من الدول ودفعتهم للمطالبة بالحرية والاستقلال . إضافة إلى الوضع الداخلى الذى كان من عوامل نهضة مصر الحديثة وبروزها على الصعيد الدولى والعربى ذلك أنها حققت إنجازات مهمة على مختلف المستويات غيرت وجه الحياة فى مصر كما غيرت دور مصر فى العالم.

إن هذه الوضعية المتأزمة شكلت المناخ الملائم بخصوبة هذا الفن وترعرعه. بمعنى آخر إن هذه الصورة المأساوية التى أطرت ملامح الوجود العربى هى تغيير بصيغة أو بأخرى بوعى الإنسان واستكمال الدائرة التكوينية للضمير العربى الذى أصبح ينفى الأنا ويبرز دور الجماع. إن فى هذا التأطير للمناخ الظرفى للعالم العربى ما يثبت أن المسرح

---

(٧١) نفس المرجع ، ص : ٣٨.

العربى توفر بالطبع على نزعة التجريب ولو بالنسبة للشكل. كما أنه يعتبر رداً على من يقولون أن مذهب اللا معقول لم يلق قبولاً لدى المفكرين العرب والسبب هو أن ظروفنا الحياتية والحضارية تختلف كل الاختلاف عن ظروف الغرب.

نعود للتصدى بالإجابة على الشطر الثانى من السؤال المطروح والذى يقول : " من هم ممثلوا هذا الخط الفنى ؟، لنؤكد أن توفيق الحكيم يعتبر أول من ساهم فى تجسيد تجربة بل " مفاهيم اللا معقول " ولا أقول جاء باللا معقول لأنه فى محاولته يكون تابعاً ومسايراً لدواعى النهضة كما يقول فى مقدمة مسرحية "يا طالع الشجرة" : " ولولا دواعى النهضة التى تقتضى بأن تكون كل أنواع الفن فى المسرح وغيره ممثلة لدينا "(٧٢)

وعلى حد رأى حنا عبود أن توفيق الحكيم فى مسرحيته " يا طالع الشجرة" : " تتبع خطوات مسرحية " إميديا " ليوجين يونسكو التى تدور حول فكرة الكره الزوجى والتى لا تحل إلا بحدف أحد الطرفين الزوج أو الزوجة"(٧٣)

ويتجلى ذلك بوضوح فى رأى الحكيم عن مسرح اللا معقول عندما قال : "كل ما يهمنى هو حرية معالجة الموضوع دون السجن داخل إطار نوع من الأنواع " (٧٤)

نستشف من رأى الحكيم أنه حقاً أعجب بمسرح اللا معقول خصوصاً من ناحية البناء الشكلى التى لا تفرض قيوداً من ناحية معالجة الموضوع. وسواء أفلح الحكيم فى تجسيد مفاهيم اللا معقول أو حقق هذا اللا معقول من خلال مسرحيته " يا طالع الشجرة " ، أو " الطعام لكل فهم " فهو يعتبر على الأقل ممهداً لطريق اللا معقول الذى أصبح من الاختيارات الفنية

---

(٧٢) حنا عبود الدوائر المغلقة – منشورات اتحاد الكتاب – ١٩٨٢ ص : ٢٤٣.

(٧٣) نفس المرجع ، ص : ٢٤٦ – ٢٤٧.

(٧٤) حنا عبود مسرح الدوائر المغلقة – منشورات اتحاد الكتاب – ١٩٨٢ ، ص ٣٦٩.

والفكرية لدى الجيل العربى الجديد للتعبير عن قناعات ومواقف جديدة مما وسع من دائرة هذه الظاهرة. فكانت تجربة السيد حافظ الكتابية تنتمى إلى هذه الاختيارات والمواقف. لهذا وقبل أن نشرع فى تفكيك مكونات هذه الذهنية علينا أن نعرف من هو السيد حافظ وما هى المرتكزات الفكرية لمسرحه؟

إن التعرف على المسار التطورى لفكر السيد حافظ يقودنا بالضرورة إلى الرجوع للعقد الرابع من هذا القرن فهو من مواليد ١٩٤٨ بالاسكندرية، إبن لحارة شعبية شاهد الأراجوز وخيال الظل وحندوقة الساحرة فشده الحنين لهذا العالم الضبابى فهو يقول : "راعنى ما شاهدته فى عالم الغجر عندما شاهدت الساحرة حندوقة، لاعبة النار... سحرتنى بأنوثتها وسحرها وتجمع الناس حولها، وعالم السحر والأنثى مكونات فى ذهن طفل يجرى فى الحارة المصرية العربية، يرى الجائعين والفقراء يغنون... يلعب بالورق تبهره تكنولوجيا السينما، يصنع من أحلامه نموذجاً للفن "[(٧٥)].

هذا العالم الذى فتن السيد حافظ والذى ظلت أبوابه موصودة أمامه وظل قلبه مفتوحاً له، ساعده على دخوله وتخطى عتبته شخصان بارزتان هما: أستاذ اللغة العربية محمد الأمير القاضى والاستاذ حمدى عباس الذى شجعه على تأليف اسكتشات وتدريب زملائه فبرز فى أدواره وفاز.

بعد هذه المرحلة دخل السيد حافظ مرحلة جديدة من حياته بعد التحاقه بمركز الشباب على يد الفنان محمد فهمى يقول السيد حافظ متحدثاً عن تلك المرحلة:

" وهناك تعلمت أين أجد النصوص المسرحية وتاريخ المسرح وقرأت المسرح الاجتماعى لتوفيق الحكيم وشاهدت كل مسرحيات هيئة المسرح ، وتعرفت على شكسبير ويوربيديس واسخيلوس والمسرح العالمى

---

(٧٥) الأسبوع المغربى – ١٠ مارس ١٩٨٤ – حوار أجرى مع السيد حافظ ص : ٤٥.

والمسرح الأمريكى والسوفياتى، كان وقتى كله موزعاً بين القراءة والتمثيل والتثقيف الذاتى ونسخت فى العالم الأول ملخصاً لــ(١٤٥) مسرحية عالمية ومائتى مسرحية عربية، و تعرفت على سعد الدين وهبه، ونعمان عاشور، وميخائيل رومان وشوقى عبد الحكيم، ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوى وألفريد فرج"(٧٦)

هذه الخطوة كانت إيجابية فى بلورة فكر السيد حافظ وتعميقه ومن ثم تفرده وتميزه خاصة بعدما هاجر محمد فهمى إلى الكويت وأصبح السيد حافظ مسؤولاً عن الفريق فصاح بأعلى صوته : " علينا بالمسرح التجريبى حتى يكون لنا مسرح مميز بنا كشباب وكدولة وكأمه".(٧٧)

واعترض عمر السيد حافظ مرحلة الستينات ولكنها لم تبهره وتجاوزها بكل أمل باحثاً عن الفن الحقيقى والرؤية الواضحة لأبعاد هذا المجتمع ، وبالرغم من المذابح والمجازر الفكرية التى أقيمت له ظل متمسكاً بآرائه وأهدافه.

ومن بين المؤثرات الهامة التى كان وقعها أعظم عهلى فكر السيد حافظ نكسة (٦٧) فقد كان لسان حال النكسة كما يسميه برشيد عبد الكريم. لقد قادت هذه الحالة المتردية أثناء الأزمة (٦٧) إلى الثورة على الواقع التاريخى بكل معطياته المختلفة هذه الثورة الغاضبة امتدت إلى مجال الكتابة حيث حطمت القوالب القديمة وكل المفاهيم العتيقة من لغة وشخصيات وحوار من هنا أصبحت قضية التجريب حاجة ملحة عند السيد حافظ " لأنه متولد عن حاجة داخلية للتغيير، تغيير الرؤية، وأدوات الرؤية ، ومن أجل إيجاد فن جديد لعالم يقفز على قبح الحاضر والمحمل بالهزيمة

---

(٧٦) نفس المرجع ، ص : ٤٥.

(٧٧) الاسبوع المغرفى – ١٠ مارس ١٩٨٤ – حوار أجرى مع السيد حافظ ، ص ٤٥.

والموسوم بعوامل النكسة"(٧٨).

ولقد كتب السيد حافظ مسرحيات تمثل هذا المنظور خير تمثيل ولا أدل على ذلك من عناوينها التى تعتبر واجهة مطلة على مضمونها فهى موسومة بالغرابة من هذه المسرحيات : " حدث كما حدث لكن لم يحدث أى حدث ، الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء ، حبيبتى أميرة السينما" لقد كانت هذه الكتابة الأوطوماتيكية الغامضة والمعقدة ابناً شرعياً فترة النكسة وقد آمن بها مؤلفو هذه الأزمة حتى يهزوان رقابهم سيف السلط المتسلط على أعناقهم ومن ثم يستبعد أن تكون محمولية المضامين عند السيد حافظ عبثية ولا مجدية، بل أكثر من هذا أن عناوين مسرحياته التى تبدو للوهلة الأولى غامضة وغريبة هى خير تعبير على رؤية الكاتب المأساوية لهذا اللغز الغامض المسحور الذى هو العالم. لقد قال عن هذا المسرح إسماعيل الإمبابى : " تعد مسرحيات السيد حافظ من المعالم البارزة فى أدبنا الحديث ذلك أنها تقف وحدها فى قمة الريادة فى ميدان المسرح التجريبى فى الساحة العربية. والسيد حافظ ليس مجرد كاتب مسرحى يحكى لنا حدثاً فى قالب درامى مسرحى ، بل يعتبر بانتاجه الفكرى الناضج خالقاً مبدعاً له عالمه الخاص وفلسفته وهو يغوص فى أعماق النفس الإنسانية محاولاً الكشف والوصول إلى أرض المثالية التى فقدناها فى القرن ٢٠ محاولاً الكشف عن كل ما يقابله إنسان ذلك العصر من صراعات مادية ونفسية وحضارية"(٧٩)

ومن ثم نستطيع التأكيد فى غير ما حرج أن الفن الحقيقى الذى يسمى بفن الطليعة أو التجريب أو الفن الثورى هو الذى يعارض عصره فى جرأة

---

(٧٨) برشيد عبد الكريم – السيد حافظ بين التأسيس والتجريب – مجلة المهد – ، ع٣-٤ السنة :١٩٨٤، ص:٦٦.

(٧٩) اسماعيل الإمبابى– الإبداع والتجريب فى مسرح السيد حافظ– مجلة المعرفة ع:٢٥٤، السنة:٢٣ ص٢٠٤

واعتداد ويخرج عن إطار ما هو معاصر ليلتقى بالتراث العالمى الأزلى الذى لا يحده زمان أو مكان. وبالتالى حتى يقوم لدينا مسرح شعبى يستقطب أكبر عدد من الجمهور على مختلف المستويات يتحتم علينا إعطاء فرصة للمسارح التجريبية لأنها الوحيدة التى تساهم فى تنشيط هذه الحركة وتكريس مجهودات هذا الجيل.

لكن هناك سؤالاً يطرح نفسه وبكل الحاح هو : "ما هى أهداف الطليعة فى منظورها العربى؟ وهل هناك من فرق بينها وبين المنظور الغربى؟

إذا ما رجعنا إلى مفهوم الطليعة فى منظورها العربى خصوصاً عند السيد حافظ نجد أنها ذات منظور مزدوج أو كما يقول برشيد : " إنها تحدق فى الناس والأشياء بعينين". الأولى عربية والثانية غربية وبيت القصيد من هذه القولة هو أن السيد حافظ لم يسقط فى وهدة العبث الغربى خصوصاً من حيث المضامين الفكرية واكتفى بمحاورة الشكل.

بناءً على ما تقدم من مرتكزات يعد السيد حافظ من الكتاب الذين خاضوا غمار معركة الواقع المتأزم وساهموا فى إظهار الحقيقة معللين أسباب هذه الهزيمة والأزمة الحضارية التى نعيشها وهو بذلك قد حمل مسئولية جيل المستقبل على عاتقه ولم يكن فى هذه المهمة ملتزماً مجردة بل إنه إذا صح هذا التعبير كان سفيراً بدون جواز فى كل بلاد الأرض حيث لا حدود للمكان ولا حدود للزمان فقد تكلم عن الأزمان الإنسانية وعن الحرية والديمقراطية المفقودة كما تكلم عن المد الحضارى وتأثيره على إنسان هذا العصر. بعبارة أخرى إنه يحلل مشاكل يوميه عايشها وحاول الغموض فى أعماقها لاستئفاف الداء الكمين وراء انتشارها . إنه يتحدث عن القضية الفلسطينية وعن النكسة المصرية بصفة عامة إنه يناقش قضايا إنسانية ليدلى بموقفه منها. لقد اختار القالب المسرحى التجريبى فشحنه بهموم الانسانية جمعاء لكن هل هناك من فرق بين مفهومية الطليعة عند الغرب ومفموميتها لدى العرب بعد أن تطرقنا إلى اللا معقول لدى الغرب وعند العرب؟

لكى نختصر الطريق ولا ندخل فى متاهات دون قرار نترك المؤلف المغربى عبد الكريم برشيد يقدم لنا الإجابة : " أكيد أن هناك أكثر من فرق لأن الانهزام العربى هو انهزام عسكرى سياسى حضارى تاريخى، إنهزام يمكن تعليله وتفسيره لأنه نتيجة حتمية بشروط موضوعية. أما الانهزام الغربى فهو انهزام وجودى ميثافزيقى، إنهزام الإنسان امام انغلاقية وصمت الكون وعبثه، ومن هنا فلا مجال للتفسير والتغيير فلا شيئاً حقيقياً، إلا العبث والخواء والعدم. هذا العبث الذى اتخذه الإنسان الغربى موقفاً وجدانياً من الحياة قبل أن يكون موقفاً فكرياً من الوجود" (٨٠)

إن العبث فى المسرح العربى مرتبط بقضايا اجتماعية وسياسية وحضارية، بينما العبث الغربى يتجاوز هذه القضايا التى تمس الواقع التجريبى لتتصل بحيثيات العالم الميثافزيقى التجريدى. بعبارة أخرى ان هذه المباشرة للماروئيات فى التجريب الغربى تصبح ثورة ميثافيزيقية معادية للواقع. بينما العبثية أو التجريبية العربية مرتبطة بالوضع الاجتماعى المحدد زمانياً ومكانياً. لقد آمن السيد حافظ بالمسرح كتظاهرة شعبية وإبداع فنى وفكرى، وكفر بكل ما عدا ذلك من أوثان مسرحية قديمة. لقد أحس أنه يحمل مضامين مغايرة تلزمه البحث عن أشكال درامية مغايرة. هذا الشعور الملح بالتغيير فى الرؤية ومضامين هذه الرؤية لا يمكن تفسيرها إلا بتلك الروح الجماعية والإنسانية التى قلت فيما قبل إنها أصبحت تؤطر الهوية العربية بعد خروجها من قوقعة الأنا الضيقة.

أدلجة التراث والبعد الوظيفى للمسرح العربى

السيد حافظ والتعامل مع التراث

إن قضية " التراث والتجديد " من القضايا الشائكة المطروحة على الساحة

---

(٨٠) برشيد عبد الكريم – مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب – المهد ، ع:٣-٤، السنة ١ : ١٩٨٤، ص : ٦٨.

الأدبية وبحدة، إنها بالفعل عملية معقدة لتشابك الخيوط المكونة لها. لإنها صيغة تواصلية تربط حاضرنا بجذورنا التاريخية والحضارية. إنها العملية التى تقتحم التجربة المسرحية لتثير عدداًمن التساؤلات المحيرة والمقلقة منها :

ما التراث ؟ بل ما المرتكزات التى تؤسس لنا مفهومية التراث ؟ ثم كيف يمكن الاستفادة من المادة التراثية فى إطار التجربة المسرحية؟ وهل هذه الصورة التأسيسية للمسرح تفيد فى تدعيم جذور الإبداع التراثوى؟ بعبارة أخرى هل الأخذ من المحيط التراثوى يسهم فى صياغة تجبة مسرحية حديثة أو على الأقل يقبل توجهات حداثية بشكل يحقق لنا ما ننشده من أصالة ومعاصرة ؟!

إن هذه التساؤلات المطروحة تجرنا إلى سؤال أدق وأعمق هو : إذا كانت المادة التراثية جاهزة فما هى الصيغة المجدية والبديلة للتعامل مع هذا المحيط الضخم دون الانجراف مع تياراته؟

إن هذه العملية لا يمكن أن تتخذ مسارها الحقيقى إلا إذا كان المؤلف غواصاً يعرف انتقاء الذر الحقيقى لا المزيف. بعبارة أخرى أن دور المؤلف هو عملية التنقيب والكشف عما يمكن الإفادة منه من تراثنا أى ما يصلح أن يحبها ويستأنس بسمات العصر.

إن التوقف عند مصطلح التراث يكشف لنا عن تعدد الدلالات والتفسيرات التى يتخذها وقد حددت الكاتبة زينب منتصر هذه المستويات على النحو التالى:

تاريخ الحضارة العربية الاسلامية بما تضمن من مواقف ومعارك وشخصيات تاريخية وفكرية وإنسانية.

تراث القصص الشعبى العربى.

الكتب والوثائق التاريخية التى اشتملت على أخبار العرب وفنونهم ونوادرهم.

القرآن الكريم – الحديث النبوى أو السيرة النبوية "[٨١]

إن هذه التنميطات التى وضعتها الكاتبة لا تختلف كثيراً عن ما يراه يوسف عبد المسيح ثروت حيث جعل من أهم مصادر ترثنا الأدب بعامة والشعر بخاصة ذلك أن الأدب العربى يعج بنماذج أدبية وتاريخية أسهمت فى إغناء التجربة الاجتماعية. بعبارة أخرى أن هذه السلوكيات البشرية يمكن استغلالها بعد تحليل ميكانيزماتها النفسية وانتقاء العناصر والمقومات الصالحة للتأقلم مع وضعيتنا الحالية.

إن الخوص فى غمار هذه المحيطات العميقة يعتبر مهمة صعبة ولكن على الأقل تفيد فى تدعيم التجربة المسرحية لأنها ترفدنا ببيانات جديدة. فهى تتطلب مفاهيم حديثة تتقبل أبعادها بشكل يجمع بين الأصالة والمعاصرة. ونفس الحقيقة يؤكدها د. حسن حنفى إذ يقول : " يوجد التراث على عدة مستويات : فهو أولاً تراث موجود فى المكتبات والمخازن والمساجد والدور الخاصة، يعمل على نشره، فهو تراث مكتوب، مخطوط أو مطبوع له وجود مادى على مستوى أولى، مستوى الأشياء "[٨٢]

" والثانى : وجود على المستوى الصورى ، فإن التراث فى الحقيقة مخزون نفسى عند الجماهير... بل هو أيضاً جزء من الواقع ومكوناته النفسية"[٨٣]

إن المقصود بالتراث ليس تلك المادة الخام التى يتلهف الناس على استخراجها بكل سلبياتها وإيجابياتها . لكن الكيان التراثوى مشروط بعدة بنود يجب على المستفيد ألا يتجاوزها. من هذه الشروط حشد وانتقاء ما يمكن الإفادة منه فى حاضرنا ومستقبلنا، بعبارة أخرى وكما يقول الدكتور

(٨١) زينب منتصر – مقدمة فى استخدام التراث – مجلة الأقلام عدد : ٧، السنة : ١٢ نيسان : ٧٧.
(٨٢) د. حسن حنفى : التراث والتجديد – دار التنوير – ص : ١٢.
(٨٣) نفس المرجع : ص ١٣.

حسن حنفى " ليس التراث موجوداً صورياً له استقلال عن الواقع الذى نشأ فيه، وبصرف النظر عن الواقع الذى يهدف إلى تطويره وهو تراث يعبر عن الواقع الأول الذى هو جزء من مكوناته".[(٨٤)]

إن هذه القولة تبين تلك العلاقة الجدلية القائمة بين الواقع وموروثنا الثقافى والتى تستدعى بالضرورة الإنطلاق من معطيات الواقع ووضعها فى ميزان التفسير والتحليل برفد واستلهام منابع الموروث الماضوى. إن هذه العملية التى تنطلق من معطيات العصر ترتوى من ينابيع التاريخ لتسقى به أرضية الواقع ومن ثم تكون النتيجة هى تحديد أبعاد الهوية وملامحها الأساسية.

فقضية التراث والتجديد إذن وعلى حد قول د. حنفى " هى أيضاً قضية إعادة كل الاحتمالات فى المسائل المطروحة وإعادة الاختيار طبقاً لحاجات العصر "[(٨٥)]

إن هذا القول يحيلنا على أن قضية الموروث الثقافى يجب ألا تبقى فى معزل عن الوقائع المعيشة وإلا فإن أى تفسير أو تفكيكاً لرموز هذا الواقع وتحليل أبنيته المؤسساتية سيكون مبتوراً بل أكثر من هذا أن تغييب الوجه الأول من وجهى هذه العملة أمر مستحيل تماماً كما هو الحال فى إثبات عملية ما فى غياب شروط الإثبات ، فهى لاغية من أساسها أى أن تقييم هذه المعادلة ذات الحدين أمر مستحيل فى غياب احد أضعها : التركيبة الاجتماعية والحصيلة التراثوية أو المخزون النفسى للجماهير حسب تعبير د. حنفى.

إن التأسيس الذى نهدف إليه من وراء هذه المنطلقات هو تأسيس مشروط بعدة ثوابت : الأصالة والمعاصرة ، قيم اجتماعية حاضرة كغاية مؤسسة

---

(٨٤) نفس المرجع : ص ١٢.

(٨٥) المرجع السابق : ص ١٨.

على ركائز تاريخية كوسيلة. إن استئناف الحديث عن التراث والتجديد خصوصاً فى مجال المسرح يضعنا فى دائرة لا متناهية من التساؤلات :

هل رفد المسرح العربى منذ ارهاصاته الأولى من الينبوع التراثوى وبالتالى أين تتجسد هذه اللوحة التشخيصية لهذه الظاهرة ؟

إذا تقصينا روافد المسرح العربى وجدنا أن كثيراً من المسرحيات اتخذت من التراث مادتها الخام. فمنذ الانطلاقة الأولى للتجربة المسرحية بدأ المؤلفون الغوص فى أعماق البحار التراثوية لاستخراج مكنوناتها، لكن هذه التجارب لم تتجاوز عتبة العصر الذى ولدت فيه. بمعنى آخر إنها كانت تستفيد من التراث على قدر الأدوات والمفاهيم التى توفرت لها لإقحام المخزون التراثوى فى العملية المسرحية وعلى أى فقط تميزت هذه التجربة بكونها مرحلة تمهيدية وبلغة الكاتبة زينب منتصرة : " مرحلة الاستخدام الحرفى للتراث حيث تظل أسيرة تفاصيل التاريخ وجزئياته دون التمكن من شحن حواديثها وشخوصها برموز جديدة. إن هذه المرحلة تميزت بما يسمى الأمانة التاريخية وقد مثل هذه المرحلة كل من محمد عفيفى فى مسرحيته " أبو الحسن المغفل " من ألف ليلة وليلة. المرحلة الثانية : المزاوجة بين تسجيل التراث وتطويعه وتعد مسرحية " شهر زاد" و"أهل الكهف " لتوفيق الحكيم خير ممثل لهذا الأسلوب... ثم المرحلة الأخيرة وهى تطويع التراث وإضاءته إضاءة جديدة بل عصرية وبرموز جديدة لمعالجة هموم المجتمع وتناقضات العصر[٨٦].

وتندرج أعمال ألفريد فرج " الزير سالم " وكذا صلاح عبد الصبور وعز الدين المدنى تحت هذا الأسلوب الذى تخطى القوالب التاريخية الجاهزة وأعاد صياغتها بشكل يلائم أجواء العصر. وفى رأيى أن هذه التجربة مرت

---

(٨٦) زينب منتصر : مقدمة فى استخدام التراث – مجلة الأقلام ع ٧ . السنة ١٢ نيسان ٧٧.

بمرحلتين :

الأولى : كما قلت كانت تمهيدية بسيطة أى أنها كانت مرحلة استخدام التراث من أجل التراث.

الثانية : كانت محاولة جادة ارتقت بلغة التراث وخطاباتها وحوارايات شخصياتها إلى مستوى تقارب به حاضرنا مرحلياً أى أنها المرحلة التى تجعل التراث لقمة سائغة فى فم العصم. إن هذه الصياغة الأخيرة هى صورة تستمد إنارتها من الماضى لتفسير معطيات الحاضر والتكهن بارهاصات المستقبل. بمعنى آخر أن الماضى التفسيرات والرؤى المتشابكة للوضعة الراهنة تستضيئ بالماضى ومن ثم يمكن تأكيد الجدلية القائمة بين حاضر الإنسان العربى وماضيه التليد.

إن العودة إلى التراث هى وسيلة لتأكيد ملامح الهوية العربية وقد بدأت هذه الرؤية تختمر فى ذهن الإنسان العربى مع خلفيات الإمبريالية الاستعمارية التى كان هدفها هو تحطيم كيان الوجود العربى، فكانت المبادرة الأولى هى العودة إلى هذا التراث لأنه الجذر الوحيد بل الأب الشرعى الذى يمكن الاعتماد عليه فى بناء صورة بديلة للوقع الاجتماعى المتردى الذى ساهمت فى تأزمه الإمبريالية والظروف الداخلية المهزوزة للمجتمع العربى.

إن هذه الإنارة الأولية تدفعنا للتساؤل : كيف نتعامل مع هذا التراث ؟ يقول د. الجابرى : " إن التعامل مع التراث يجب أن يكون على مستويين :

مستوى الفهم أى استيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعه وتياراته.

مستوى التوظيف أو الاستثمار أى البحث عن ما يمكن استثماره فى حياتنا الراهنة أى ما بقى منه صالحاً لأنه يعيش معنا مشاغلنا الراهنة وقابلاً

للتطوير ليعيش معنا مستقبلنا وذلك هو معنى الأصالة"(٨٧)

إن التصنيف الذى وضعه الدكتور محمد عابد الجابرى يساعدنا على تحديد ملامح الرؤية المقابلة لتحديد نوعية الخطاب الذى تحمله والمقصود بالخطاب هنا إذا صح هذا التعبير هو نوعية التراث هل هو قابل للتلون بطلاء عصرنا حتى يعبر عن قضايانا ومشاكلنا المعاصرة أم لا؟

يقول يوسف عبد المسيح ثروت : " ولذا لابد للفنان المسرحى سواء أكان مؤلفاً أم مخرجاً أم ممثلاً أن يستوعب التراث استيعاباً نقدياً وفكرياً وجمالياً على حد سواء .. وهذا الأمر على غاية من الأهمية فى توظيف التراث مسرحياً ليكون العمل المقدم مدروساً وناضجاً ومتكامل الجوانب ، بعيداً عن الإقحام والابتسار والاقتصار على المظاهر الجانبية التى قد تبدو أحياناً ذات بهرج وقتى لا جدوى فيه ولا نفع على المستويات الفنية المنشوردة"(٨٨)

إن المهمة التى يتحتم على المؤلفين القيام بها فى هذه الحال هى عملية الركون إلى الحصيلة المنتقاة من تراثنا وتناولها بطريقة ملائمة ويزيد الأستاذ عبد المسيح ثروت موضحاً لنا هذه الأهمية قائلاً : " فى تراثنا مواقف بطولية شامخة وشخوص إنسانية أخاذة وسمات وجدانية وقيم أخلاقية رفيعة ، ولنأخذ فى الحسبان أمثلة من شخصياتنا التاريخية المنفردة كأبى ذر الغفارى وعمار بن ياسر والحسين بن على فى فجر الإسلام وصالح بن عبد القدوس والرازى وبن رشد،...(٨٩)

إن هذه الشخصيات تصلح لأن تكون قواماً وصرحاً لبناء مسرح ذى قيمة فنية

---

(٨٧) د. محمد عابد الجابرى – نحن والتراث – ط II ، السنة : ١٩٨٢ دار الطليعة ص : ٦٧.

(٨٨) يوسف عبد المسيح ثروت : " المسرح والتراث" – الطليعة الأدبية – ع٣ السنة٣ – ١٩٧٧، ص٢٠.

(٨٩) نفس المرجع ، نفس الصفحة.

وفكرية يمزح بين الماضى والحاضر، إنها محاولة لعصرنة هذه النماذج والشخصيات بشكل أكثر ملاءمة للواقع . وبعبارة سامى عبد الحميد: " إن الاستفادة العصرية من التراث ينبغى أن لا تكون على حساب المادة التراثية ، أى بالاقتصار على جانب ضيف فيها أو فكرة مجردة تقتطع منها، بل لابد من تبنى المادة التراثية التى تناسب أفكار العصر، لاد من خلق التفاعل الموضوعى بينهما"(٩٠)

إن قضية " التراث والتجديد " خصوصاً حين يتعلق الأمر بالتجرة المسرحية تنطوى على موجات إرسال توجهها صوب محطة الواقع الاجتماعى لالقاء الضوء على مكوناته وتفسير الأزمة التى تحتويه قصد تغيير ملامحه طبقاً لمقتضيات العصر. بعبارة د. حنفى : " إن التراث والتجديد ، رد فعل على أزمة التغيير للواقع الاجتماعى نظراً لتعثر محاولة التغيير واصطدامها جميعاً بقضية التراث كمخزون نفسى عند الجماهير"(٩١).

إن قضية التراث والتجديد فيما اعتقد هى لعبة القفز على شوائب العصر واللحاق بالواقع فى مساره التطورى وذلك بالارتكاز على القوالب التراثية وجعلها فاعلة وقابلة للصيرورة الديناميكية للعصر وحاجاته وبعبارة أخرى : إن خلفية التجديد والتراث قوم على أساس فك رمزية الموروث الثقافى بل تأويل دلالاته لفهم الأبنية الاجتماعية للواقع.

إن اكتناه أعماق الظاهرة يحيلنا على حقيقة مؤداها كما يقول د. حنفى "أن قضية التراث والتجديد هى قضية التنظير المباشر للواقع، لأنه يمد الواقع بنظريته التى تفسره وقادرة على تغييره. فالتراث هو نظرية الواقع والتجديد هو إعادة فهم التراث حتى يمكن رؤية الواقع ومكوناته وسواء بدأنا من التراث لفهم الواقع أو التنظير المباشر للواقع فكلا المنهجين النازل والصاعد

---

(٩٠) نفس المرجع ، ص ٢٣.

(٩١) د. حسن حنفى ، " التراث والتجديد " دار ا لتنوير ، ص : ٣٣.

يؤديان إلى نفس النتيجة.[٩٢]

من هنا يمكن القول أن قضية التراث والتجديد مبنية على أسس لحظية واقعية منطلقة فى ذلك من تراكمات تراثية ماضية. ففى أى خانة يمكن تصنيف هذه القضية هل ندخلها فى إطار " ايديولوجى" بل اجتماعى باعتبارها افرازات سلوكية بشرية ؟ أم نصنفها فى إطار ايديولوجى باعتبار أن أى مواصفات اجتماعية لابد لها من خلفيات اديولوجية ؟ الحقيقة أنه يصعب الفصل بين هذه المركبات لأنها متكاملة فيما بينها ولأنه يستحيل أن توجد مواقف سلوكية دون أرضية اجتماعية، فإنه يستحيل كذلك أن توجد كتلة بشرية دون غاية ايديولوجية.

يبقى التساؤل المطروح هنا بعد تحديد ملامح هذا الكيان التراثوى : هل أفادت التجربة المسرحية بالنهل من ينابيع التراث الماضوى وكيف ؟

الحقيقة أن الخوض فى سديم الموروث الثقافى للأمة العربية مهمة صعبة وقد دخل فى اسجاف دياجير هذه العملية عدد كبير من المؤلفين وكل تناولها حسب أدواته الخاصة ومنظوره الشخصى.

يقول يوسف عبد المسيح ثروت : "... ومن بعدها ولدت محاولات عديدة فى مشرق الوطن العربى ومغربه اتجهت فى مسارين واستقت من مصدرين:

مصدر تراثى نهل من الأدب والتاريخ.

مصدر تراثى شعبى نهل من الأساطير والحكايات والمظاهر التمثيلية فى مجالس التأليف والتجسيد المسرحى كمحاولة الطيب الصديقى فى مسرحية " مقامات بديع الزمن الهمدانى" كتراث أدبى معروف ، وجلال خورى فى : " جحا فى الصفوف الأمامية " جعل شخصية جحا المعروفة بطلاً مسرحياً ، ويوسف ادريس فى الفرافير بالاستفادة من شخصية "السامر " واستفادة

(٩٢) د. حسن حنفى – التراث والتجديد – دار التنوير ، ص : ٢٨.

سعد الله ونوس من البيئة التاريخية ومن شخصية الحكواتى فى مسرحية " رأس المملوك جابر" وفى العراق ظهرت أعمال كثيرة يتضح منها توظيف التراث الشعبى كمادة درامية كما فى "المفتاح" ليوسف العانى و"قرندل" و"طنطل" و"الكورة" لطه سالم، و"الفيل" و "يا ملك الزمان" لونوس حيث انقلب الراوى إلى شخصية أبو الورديات أو كما يسمى "أبو صندوق الولايات" وكذلك قاسم محمد فى "بغداد الأزل بين الجد والهزل" وشخوص وأحداث من مجالس التراث، وكان يا ما كان".[٩٣]

وهناك أسماء أخرى كعز الدين المدنى وعبد الله البوصيرى والسيد حافظ الذى سيكون محور البحث.

يقول برشيد عبد الكريم عن تجربة السيد حافظ فى هذا المجال خاصة مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع " : المستقاة من التراث الشعبى والتى أبرز الكاتب مقدرته الفنية فى تأكيد انتمائها إلى العصر : " ففى هذه المسرحية يعود السيد حافظ إلى التراث العربى والى الوجدان الشعبى وذلك من أجل صياغة لغة مسرحية، لغة تملك القدرة على التعبير عن الهم العربى وعن فكره وروحه"[٩٤]

إن هذه العملية التلقيحية بين ترسبات الماضى ومعطيات الحاضر والمستقبل تكون لنا ملامح تجربة مسرحية جديدة منفعلة بمقومات تراثية ومقنعة بأجواء من الحاضر إنها بعبارة أخرى عملية الجمع بين المنظور التراثى والمنظور المعاصر والتى أفرزت ملامح صورة متكاملة الأجزاء.

هذه الانطلاقة من هذه الحواريات التوجيهية إذا صح هذا التعبير – ما دامت توجه هذه الصور التراثية لاتخاذ مسار اجتماعى معاصر فى صورة

---

(٩٣) عبد المسيح ثروت : المسرح والتراث – مجلة الطليعة الأدبية ، ع ٣ سنة : ٣ ١٩٧٧، ص : ٢٢.

(٩٤) برشيد عبد الكريم : مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب – المهد، ع٣ – ٤ ص : ٧٣.

هزلية أو مأسوية – تضفى بعداً جديداً للتجربة المسرحية العربية وقيمة فنية كبيرة تدعم أصوليتها وتركز نبتتها فى الأرضية المسرحية العربية خاصة والعالمية عامة.

وبعبارة هيجل : " إننا لا نستوعب التاريخ إلا عندما نستطيع أن نرى الحاضر بصورة عامة، كنتيجة لتلك الوقائع التى تمثل حلقتها الأساسية أخلاق وأعمال المشاركين فيها "(٩٥).

بمعنى آخر لهذه المقولة أن معطيات الحاضر هى فى الواقع مرآة تنعكس عليها قيم الماضى ، أى أن الحاضر يفسر ويحلل تحت مجهار الماضى، بل أكثر من هذا أن بنية الماضى ليست بنية مغلقة بل هى منفتحة وقابلة للوضع فى ميزان التأويل والتفسير وذلك حسب لوازم العصر، وهذا هو منطق التاريخ بل الصيرورة التاريخية التى تقتضى حركة دينامية مستمرة بخطوات ثابتة ومنظمة.

إن تفسير ظواهر الحاضر لا يمكن أن تنفلت من قيود الماضى. قد يطرح السؤال لماذا ؟ وأجيب فى جملة واحدة . لأن حوادث ووقائع الحاضر والتى نعتبرها كشاهد لها دور كبير فى خلق الوعى بالتايخ . بمعنى آخر أن المعطيات الراهنة تستنجد بالوقائع والتراكمات الغائبة . إنها تتخذ من التاريخ نبراساً وقدوة حتى لا تسقط فى وهاده العميقة.

يبقى أن أى محاولة جادة لإحداث صيغة علائقية ما بين المسرح والتراث لا ترقى إلى مستوى أنضج إذا انتفى فيها الانفتاح على الثقافات الأخرى وذلك بالأخذ من التكنيكات والأدوات التحليلية فى ميدان المسرح ومحاولة إخضاع تراثنا لهذه القوالب الحديثة، ومن ثم يصح لنا أن نقول مع عبد المسيح ثروت : "إن كل جهد مبذول فى سبيل تحديث التراث والعمل على تأهيله فى الفعالية الفنية يظل جهداً غير متكامل الجوانب والأوجه إذا

(٩٥) د. محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد العربى – دار الأدب الصفحة ٢٣٥.

انتفت الحرية فى أى منحى من مناحى البحث والاستقصاء والمقابسة ، ومن ثم فإن العمل الجاد الدؤوب فى هذا الصدد يبقى الأساس المكين لكل عمل مسرحى يريد أن يرقى إلى المستويات الفنية المنشودة... وهذا العمل مع ما فيه من هذه الحرية، وهذا الدأب لا يمكن أن يعطى ثماره الناضجة، ما لم تزد ثقافتنا المسرحية تنوعاً وعمقاً وحداثة، وهذا يعنى التعرف المستمر على الثقافة المسرحية العالمية من جهة وربط هذا التعرف بمصادرنا التراثية الفنية بمقوماتها الحضارية والإنسانية"(٩٦)

إن محاورة الموروث الماضوى ومحاولة استثمار ما يمكن استثماره فى تسيير الحقل الاجتماعى وتكييفه ، تجسد لنا نوعاً من العلائق الوطيد بين المسرح والتراث باعتبار المسرح لوحة تشخيصية لمنظومة الأفكار وأنماط الوعى التى تعتبر من منظور ثان تجسيداً للعلائق الاجتماعية للبنية التحتية، هكذا حينما نصب التراث فى قالب تجديدى ونبصمه ببصمات العصر يصبح ذا منظور جديد.

فى هذا الطرح لإشكالية التراث نضع محاولات السيد حافظ التى تعكس لنا تطلعاته المحتدمة للتجاوز قوقعة الخيال الرومانسى والفردانية الحالمة على اعتبار أنها خطوة تطويعية لا تقف عند الشكل المتكلس للتراث بكل محتوياته الجرثومية بل تعتبر خطوة تجاوزية لما يمكن تجاوز وتحويل ما يمكن معالجته واستثماره فى وضعيتنا الراهنة. إنها المحاولة التى تحاول تكثيف جهود وقابلية الأفراد إلى طاقات جماعية، إنها بعبارة أخرى لا تقوم باحتواء الواقع بكل عمومياته وهى ليست بحثاً عن المطلق اللا متأثر بالزمن ولكنها محاولة انتقاء العناصر الإيجابية بناء دعائم الحاضر والمستقبل.

---

(٩٦) يوسف عبد المسيح ثروت : " المسح والتراث" مجلة الطليعة الأدبية – ع٣ السنة:٣ – ١٩٧٧ ص:٢٢.

إن الكتابة المسرحية عنده هى قراءة تأويلية للواقع وهى فى نفس الآن قراءة فنية وتوجيهية لبنية هذا المجتمع . وإذا كانت الكتابة الفنية على وجه العموم والمسرحية على وجه الخصوص تتموضع داخل هذا التأطير فمعنى هذا أن حمولتها تستقى قسماتها من ثلاث منابع :

المنبع الاجتماعى.

المنبع السياسى.

والمنبع الثقافى.

إنها بعبارة أخرى الظاهرة التى لا يمكن الكشف عن مكنونيتها إلا بتفتيت الشروط الاجتماعية والسياسية ، وليس معنى هذا النص المسرحى يختزل إلى مجرد مرآة عاكسة أو انعكاس محاكاتى للواقع كما هو، بل إنه تجاوز للحظة التكريسية من أجل التغيير والتجديد.

إن هذا الربط بين الحقل الأدبى والحقل الاجتماعى السياسى فى مسرح السيد حافظ هو إبراز للحظات الأساسية التى تشكل المرتكز الأساسى فى تحديد نمطية الكتابة وبالتالى فهم أوالية النص الأدبى بوضعه فى تلك العلاقة الجدلية بين الثقافة والمجتمع. فإلى أى حد بلور السيد حافظ هذه الصيغة الكتابية من خلال انتاجاته؟

بناء على الرأى السابق يلاحظ أن الإبداع الأدبى يكتسب مشروعيته من خلال اللحظة التى ولد فيها. والسيد حافظ كمبدع ابن اللحظة التى دقت فيها أجراس الثورة معلنة ميلاد جيل جديد. إنه جيل الثورة والغضب ومن ثم جاءت كتاباته طافحة بالمرارة والغرابة بل وموسومة بسمة السخرية الباكية. يقول أحمد غانم فى هذا الصدد : " إنه جيل التحديات جيل كانت صرخته قنبلة هيروشيما وفطامه كان النكبة ، وحجله كان ثورة ٢٣ يوليو " (٩٧)

(٩٧) أحمد غانم : السيد حافظ ومرآة لجيله – ٥ مارس ١٩٨٥.

إن السيد حافظ حينما يكتب يلتزم نوعية خاصة من الكتابة تربط ميكانيزم الحقل الثقافى بالمناخ والخلفيات الإيديولوجية السائدة فى مصر. فكتاباته بصفة عامة هى تجلية لتوعية العلائق القائمة بين أفراد المجتمع ومحاولة إعادة رسم حركة تغييره لبنية هذا المجتمع وذلك بانتقاد هفواته ومحاولة تحطيم القوالب والسلوكيات الطفيلية ، إنها بعبارة " سارتر" كتابات تحاول أن تكشف وأن تتجاوز وأن تحتفظ بجزء من الواقع مادة للتفكير والتأمل وبداية لتغييره "(٩٨)

إنها بعبارة أخرى لحظة الرفض لكل تخاذل وتقاعس ، ودعوة إلى تطوير الحاضر والاستفادة من ثغرات الماضى. وهذا ما يجعل رؤية السيد حافظ متسمة بالعمق لكونها تنظر إلى التريخ فى حركته الدينامية التى تجعل مركب الأحداث فاعلاً وفى نفس الوقت مؤثراً على المراحل التالية له. إنها تبقى وسيلة للكشف تتجاوز ما هو كائن لما يمكن أن يكون. يقول محمد مسكين : " وبهذا تميز فى الكتابة المسرحية بين نوع يعمل على تكريس اللحظة وحصر التاريخ وهذه الكتابة تحكم على نفسها بالهامشية والاغتراب أى أنها تقصى ذاتها من التاريخ . أما النوع الثنى فهو الكتابة الساعية إلى التغيير ، وهى الكتابة المستقبلية المؤمنة بالتطور والتجاوز والتى تضمن لنفسها المشروعية التاريخية "(٩٩)

هناك مجموعة من التساؤلات التى تطرح نفسها بحدة. هذه التساؤلات لا يمكن أن تجد لها إجابات جاهزة دون مساءلة النصوص الابداعية للسيد حافظ بوصفها الوجه الآخر له. ضمن هذه الأسئلة – ما هى الصيغة التعاملية التى ارتكز عليها فى تعامله مع التراث ؟ وهل استطاع بلورة اتجاه معين يحدد من موقفه ورؤيته لهذا التراث ؟

---

(٩٨) سارتر – دفاع عن المثقفين – كاليمار – باريس ، ١٩٧٢، ص : ١٥.
(٩٩) د. محمد مسكين – حول لكتبة المسرحية – آفاق ، عدد : ٥ نوفمبر ١٩٨٥.

أولاً : يجب تحديد الخط الدرامى الذى استعان السيد حافظ بمسادة تراثية. إذ يمكن الرجوع فى ذلك إلى مسرحيته " ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى " و "حكاية الفلاح عبد المطيع " هذا إذا كنا نتغيا من التراث النماذج التراثية المستقاة من التاريخ العربى . أما إذا تعلق الأمر بالشكليات الأخرى من التراث كالتراث الشعبى أو آيات قرآنية وأحاديث نبوية ، فإن كتابات السيد حافظ لا تخلو من شذرات من هذا النوع مثلاً نجد الأغانى التى ترددها المجموعة فى مسرحية "الخلاص" تتسم بنكهة شعبية ، تقول المجموعة :

" عطشان يا صبايا

وانتى يا مصر السبيل" (١٠٠)

النهاردة الحنة وبكرة الدخلة

والحنة دى يا عم سويسى

النهاردة الحنة وبكرة الدخلة

وخلى بالك يا عم من عريسى"(١٠١)

" كلكم راع وكلكم راعية"

" الحلال بين والحرام بين" (١٠٢)

وفى مسرحية " الحانة الشاحبة اللون تنتظر الطفل العجوز الغاضب" نجد السيد حافظ يرسم صورة للغول وهى صورة اسطورية شعبية"(١٠٣)

هذه الأمثلة اخترتها على سبيل المثال لا الحصر وأعود إلى السؤال الأهم: إلى أى حد تمكن السيد حافظ من استيعاب التراث على الخصوص فى مسرحية: "ابو ذر الغفارى " و " حكاية الفلاح عبد المطيع" ؟

إن السيد حافظ مثلاً حين يختار شخصية أبى ذر الغفارى فهو يستثمر

---

(١٠٠) السيد حافظ : مسرحية الخلاص ، مطابع صوت الخليج ، ص ١٥٤.

(١٠١) نفس المرجع ، ص : ١٨٠ .

(١٠٢) السيد حافظ : أبى ذر الغفارى ، ص ٧٥.

(١٠٣) السيد حافظ : الحانة الشاحبة اللون تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، ص ١٥٦.

الفكرة أو المقولة التى هى العدل ولا يهمه من الحيز الزمكانى سوى ترسيب هذه الفكرة فى الأعماق بشكل مغاير وتعامل جديد معها يهدف إلى تكريس خصوصيتها أى فى الزمان والمكان الذى يسوده الاستبداد والظلم الذى أشار إليه " بفاتك" ابن أبى ثعلبة وابنه " أبى المجون".

إنه كما قلت سابقاً لم يأخذ الفكرة بمنظورها الدغمائى المتحجر بل حاول أن يجعلها تتنفس بروح العصر ، وهذا ما جعل عبد الله هاشم يقول : " ففى مسرحية " ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى " جمع الكاتب بين الأصالة والمعاصرة، ففيها يلتقى أعرق مضمون مع أحدث تكنيك ... فيها يلتقى الحدث التاريخى المستمد من التاريخ الحياتى الدينى ممثلاً فى شخصية أبى ذر الغفارى مع أحدث ما وصل إليه التكنيك المسرحى المستمد من المسرح الطليعى. وهو هنا لا يعود إليها عوداً جامداً ، وإلا لما ارتفع بها عن أن تكون حكاية تاريخية كآلاف الحكايات التى تعج بها الكتابة التى كتبت عن هذا الصحابى الجليل، وإنما هو وقع على معطياتها الخاصة فيطوعها لقالب المسرح ويصبها فى إطار عصرى جديد محاولاً اسقاطه على العصر الحديث"(١٠٤)

إن هذه المسرحية تستقى معلوماتها من جذور التاريخ متخذة نموذج أبى ذر الغفارى الصحابى الجليل أساس رؤيتها . أن الكاتب يجسد هنا الفكرة المعنوية الضمنية . بعبارة أخرى أن أبا ذر الفكرة تتآلف وتتصالب فيها عدة مرتكزات:

الحرية – العدل – نفس الظلم – الكشف عن العملة الزائفة التى يتعامل بها المجتمع، ومحاولة إعطاء البديل".

واعتقد أن الكاتب قد أصاب فى تجسيد فكرته بحيث أفصح عن العنى بعيداً عن هرطقة التشكيل وأمراض الخلق القسوى.

---

(١٠٤) عبد الله هاشم – صحيفة الجماهيرية – ليبيا ، ٢٥ سبتمبر ١٩٨١.

يقول سعد أردش : " أن الهدف الأساسى عند الكاتب ليس المسرح فى حد ذاته ، ليس الصيغة الفنية على أى شكل من الأشكال ولكنه الكلمة المضمون، إنه يمتلئ بمضمون ثم يصبه فى قالب فنى، ومضامين ذات صبغة إنسانية لا تثير جانباً واحداً من جوانب البناء الاجتماعى ، إنك تلمس فى العمل الواحد كل ركائز التكوين الاجتماعى : الأخلاق ، الدين ، العلم ، الحضارة ، التاريخ ، التراث فى إطار الفكر السياسى والاقتصادى والعسكرى "(١٠٥)

وفى رأيى أن مسرح السيد حافظ وثيقة من أهم سماتها الرؤية التاريخية الاجتماعية الموضحة على ضوء تصورات ضمنية موجهة للنفس التاريخى فى علاقة مع البيانات الحاضرة وبالتالى تحقيق رؤية شمولية ومتكاملة فى نفس الآن. وهنا يثأر سؤال جوهرى هو : أين يمكن موضعة السيد حافظ فى إطار التحولات التى رصعت الحقل الثقافى عامة والفن المسرحى خاصة فى مصر ، وذلك انطلاقاً من السبعينات إلى اليوم ؟

إن ابداعات السيد حافظ بصفة عامة تدخل فى إطار الحقل التجريبى الطليعى الذى حاول تجاوز سلبيات الواقع ضمنياً وشكلياً انطلاقاً من تصورات ومفاهيم حديثة معللة أواليات هذا الوضع وميكانيزماته، ومساءلة النص تارة، ومحاورة الطرف الآخر الذى يمثله الطموح الجماهيرى وذلك بتحريك الوعى فيه وزرع نبته الشعور الجماعى فى أعماقه التى تخلصه من وباء الأنانية وتجعله يطمع نشدان الديمقراطية والحرية فى عالم أفضل.

يقول الناقد المغربى عبد الرحمن بن زيدان : " ومن النماذج التى كتبت ف هذا الموضوع ، موظفة التراث توظيفاً سياسياً يجمع ما بين الأصالة والمعاصرة نجد مسرحية أبى ذر للسيد حافظ ومحمد يوسف حيث تتفجر

---

(١٠٥) سعد أردش : مقدمة مسرحية " حبيبتى أميرة السينما".

فيها اللغة النمطية لتعلن عن هويتها الجديدة وعن انتمائها إلى العصر والى الوطن العربى. وذلك برؤية تخترق السائد وتمزق الأقنعة لتقديم ما وراء الأقنعة وما وراء المظاهر والشكليات للكشف عن الخلل والعطب جعل السير الديمقراطى غير سليم "(١٠٦)

إن هذه الإدانة لكل أساليب العسف والقهر ما هى إلا انعكاس للرؤية المأساوية والثورية لنفس الكاتب. إن اختيار الكاتب لشخصية أبى ذر بالضبط له ما يبرره فأبو ذر الصحابى الجليل الذى عانى ألواناً من القهر الذى كانت تمارسه السلطة باسم الدين فقد نفى من قبل عثمان إلى الربذة ومع ذلك ظل صلباً وصلداً متجلداً ومتمسكاً بمبادئه. وقد استغل الكاتب الكاتب بالضبط مكنونية الحديث الشريف قال (ص):" رحم الله أبا ذر يعيش وحده ، ويموت وحده، ويبعث وحده". وبالفعل لقد حاول الكاتب استيعاب الفكرة بما تحمله من ظلال وإيحاءات وحاول أدلجتها حسب ظروف زمانية ومكانية لا محددة بل وحاول موقعتها حسب إيقاعات الحاضر.

إن الكاتب لم يحدد عصراً بعينه ولم يرسم زمناً بعينه، ولكن انتقى بالضبط مقولة الديمقراطية وحاول تطويق عنق الزمن المفقود بهذا الشرط. بعبارة أخرى أنه حاول أن يجعل من قضية الديمقراطية فكرة سائحة فى كل دروب القهر والاستبداد تبعث فى الزمن الذى يرشح جبينه بالذل والعار فتحاول تخليطه.

من هنا نستتشف بأن تمرد الكاتب ليس تمرداً عشوائياً بل تمرداً واعياً على كل أسباب الظلم والاستبداد ، إنه الدعوة إلى التغلب على مآسى الإنسان العربى ووضعه المزرى بالتحرر من رواسب الظلم والاستغلال السياسى. من هذه المنطلقات يعتبر التراث الرحم الحقيقى لكل انتاج جديد. وبما أنه

(١٠٦) د. عبد الرحمن بن زيدان : دراسة عن مسرح "أبى ذر الغفارى " مجلس الثقافة العربية ، ع٦ ، السنة ١٢، ص: ٤٢.

لا يمكن الاعتماد على التراكمات الكمية وحدها فإنه لابد من ربطها بالوضعية الراهنة ومحاولة تكييفها لتصبح أكثر إنسجاماً واتفاقاً مع مفاهيم العصر ومقولاته. وذلك حتى يتحقق نوع من التوازن فى هذه الرؤية التوليدية إذا صح هذا التغيير.

من هذا المنطلق اخترت مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع " باعتبارها نموذجاً يصب فيه منظور الكاتب إلى التراث وكذا رؤيته إلى العالم باعتباره المؤسسة المرجعية لأى فن من الفنون.

التراث المتحرك وقضية الإنسان والوطن :

مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع نموذجاً

تتكون المسرحية من فصلين :

الفصل الأول : من ص : ٥ – ٢٨

الفصل الثانى : من ص : ٢٩ – ٦١

يفتتح فيها الراوى كلمته : " سيداتى.. آنساتى.. سادتى هذه الليلة سنعود إلى الوراء إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة يهان، كان الإنسان الحيوان قوى النفوذ والسلطان، هذه الليلة نقدم لكم حكاية، وحكايتنا ليست عن هاملت أو هنرى الرابع أو حتشبسوت أو نابليون أو أى ملك من ملوك الأرض"[١٠٧]

فبنية المسرحية تنقسم إلى شطرين أو فصلين كما يسميه المؤلف. هذا الكلام الافتتاحى يحملنا إلى الوراء إلى حلقة تاريخية مبثورة من عمر الزمن ليحكى لنا حكاية الفلاح عبد المطيع، حكاية الإنسان العربى فى العصر المفقود السمات والملامح . إن عبد المطيع هو ذلك الإنسان المهمش يستجدى لقمة العيش لأطفاله العشرة ولا يجد من ورائها إلا النكاد والنكال.

---

(١٠٧) السيد حافظ : حكاية الفلاح عبد المطيع – مطابه صوت الخليج – ص : ٥.

المكان : نشير بالجزء إلى الكل – الكل الأصغر – (القاهرة / مصر) إلى الكل الأكبر (العالم).

"الراوى : قلبه يتسع ليحتوى العالم ويداه صلبتان فى صلابة صخر النيل"[(١٠٨)]

المكان منفتح ليشمل كل بقع المعمور التى يتولى ويسيطر عليها الاستبداد والقهر.

الزمن : يتجاوز الزمن النسبى الذى حدده انشتاين ليحقق ذاته عبر كل الأزمان. إنه الزمن المطلق.

إن المسرحية تتمحور بصفة عامة حول نسيج من العلاقات والانساق التحى تشكل فى حد ذاتها بنية تقوم على الثنائية الضدية : فقير / غنى – السلطة الرأى / الشعب المنفذ – القوة / الضعف.

لقد حملها الكاتب " بنية النص " مسؤولية كبيرة تتجلى فى فضح أساليب القهر والقمع التى تنهش جسم الأمة الإسلامية العربية وتمرير الوعى بين الجماهير وأشعارهم بالمسئولية فى هدم كل حكومة ديكتاتورية أو مؤسسة قمعية تستنزف قوى الجماهير الشعبية وتخلخل بنيتتهم المجتمعية الاستقرارية.

يقول حسب الله يحيى : " حكاية الفلاح عبد المطيع حكاية فيها دلالة حاضرة ومعانى كبيرة وفعل ماضى يأخذ امتداده الزمانى.. فى عصرنا.. ففى عصر المماليك .. يشكل مرض السلطان أهمية فى حياة الناس ، فإذا جاءه المرض، كان على الناس أن يرتد والملابس السوداء الحزينة ، وإذا شفى من مرضه ارتدى الناس الملابس.[(١٠٩)]

عبر المقطع الأول تنكشف بنية التصارع على المستوى الداخلى

---

(١٠٨) نفس المرجع : نفس الصفحة.

(١٠٩) حسب الله يحيى : مجلة فنون العراق ، ع ٨٤ نيسان ١٩٨٠.

والخارجى. عبد المطيع فى تصامده مع الواقع الاقتصادى وغلاء المعيشة. يقول عبد المطيع مخاطباً حماره : يومان بلا عمل أنت وأنا "(١١٠)
صراع داخلى يتجلى فى تصادمه مع زوجته نفيسة أو أم بثينة كذلك صراع بثينة مع زوجها هند : " لا أعرف لماذا تفعل معى هذا؟"(١١١)
والصراع الثالث بين أم بثينة وعشيقة زوجها فاطمة :
" فاطمة : صباح الخير يا أم بثينة.
نفيسه : من أين يأت الخير. هل يراك أحد ويجد الخير؟ هل يرى أحد وجهك ويشعر بالخير، الخير عندما يرى وجهك يفر يهرب، من أين يأتى الخير يا وجه النحس"(١١٢)
صراع على مستوى آخر : بين عبد المطيع والسلطة بعد أن يقر عبد المطيع من سلطة الزوجة يقع فى يد سلطة قنصوه الغورى، لأنه لم يرتد ملابساً سوداء حزنا مع المؤسسة الاجتماعية التى ينتمى اليها. فهو لم يفهم ، يريد أن يرى مبرراً مباشراً لهذا الحزن حتى يعد لقائه مع مرسى وأم مرسى وأحمد يظل جاهلاً لسبب حزن المدينة، يظل الوحيد الذى يرفض منطق هذه المدينة.. إنه قاعدة استثنائية تريد تأكيد الفعل.
" عبد المطيع : أيها الناس أنا ذاهب إلى رئيس الشرطة (ينظر من حوله يكتشف أن الناس قد انفضوا من حوله، وأنه الوحيد الذى وقف مع الشرطة" (١١٣). ستار الفصل الأول."
إن هذا الصراع والتناقضات تشكل خاصية تحدد بنية الحوار المسرحى فهى بذلك تعد مؤشر بنائى جديد فى تحديد بنية المسرحية التى تأخذ شكل

---

(١١٠) السيد حافظ : مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع" مطابع صوت الخليج ، ص : ٦.
(١١١) نفس المرجع ، ص ١٠.
(١١٢) نفس المرجع ، ص ١٢ – ١٣.
(١١٣) نفس المرجع ، ص ٢٨.

سلسلة حلقية مترابطة.

الفصل الثانى ينفتح من جديد على الراوى:

" كل القاهرة نفذت الأوامر إلا هو"

عبر هذه الأوعية الحوارية يضاء القصر من جديد وما يندس تحت جدرانه من أجهزة قمعية مسخرة لخدمة السلطان – الوزير، مستشار أول ـــ مستشار ثانى، منادى ، شركة... بالإضافة إلى ذلك أن نمطية النص تفرض علينا رؤى معينة متقصية فى أكتناه أغواره ومعاينته بل والغوص على المكونات الفعلية له والعلائق التى تربط بين لوحاته حتى يتم تحويله إلى نص مكتفه فاعل. وهذه الرؤية فى حد ذاتها تتغيى القفز على ما هو جزئى عرضى إلى ما هو جوهرى كلى.

وإذا كانت فاعلية اللغة تنبع من تلك الشبكة المفاهيمية التى تربط كل جزء بالآخر لتؤسس ما يسمى بالمعنى الكلى أو البؤر الرؤيوية التى تتمحور حولها المسرحية وهى إدانة الواقع والثورة عليه من أجل تكسير القيم الزائفة السائدة فيه وخلق تنظيم اجتماعى تسوده علاقات سليمة. كما نستشف من خلال النص الصراع القائم بين الطبقة الحاكمة والطبقة المحكومة. الفلاح عبد المطيع فى مقابل السلطان قنصوه الغورى الشعب المهضوم الحقوق فى مقابل الأعيان. عبارة الأستاذ عبد الرحمن بن زيدان: " إن هيكلة الحكاية تقوم على أساس من الثنائية الضدية . فمسار النص يتبلور فى أحداث متضادة وأماكن متباينة :

عالم عبد المطيع / العالم النقيض

الكوخ / القصر

عبد المطيع / السلطان قنصوه الغورى

الفقر / الغنى

الأبيض / الأسود

الأسئلة / الأمر

هم جماعى / هم فردى"(١١٤)
بعبارة أخرى أن صلب المسرحية يأتى اعلاناً عن حدث بنيوى يؤطر حياة الشخصية المحورية " عبد المطيع" وهذا الإعلان هو بمثابة إظهار لنوعية الفعل ونقيضه عبد المطيع الفلاح البسيط / عبد المطيع المتمرد على السلطة. ومن ثم تكون مجموع الحواريات إضاءة وتوضيح عبر تسلسل الأحداث للأسباب الكامنة وراء هذه المحاذير التى يقع فيها عبد المطيع.
إن تسلسل الأحداث هنا لا يعنى ترتيبها الكيفى الزمنى، لأن عبد المطيع فى عهد قنصوه الغورى هو عبد المطيع فى أى عصر يسوده الاستبداد والقمع وخنق حريات التعبير، كما نستنتج بأن الأحورة فى كليتها تنطلق من الماضى للتأشير لما يمكن أن يكون عليه المستقبل، وهذا ما يؤكد لنا دائرية الخط الزمنى.
الانطلاق من الماضى لإضاءة الحاضر، نلاحظ كذلك أن الإيقاع الزمنى لا يسير على وتيرة واحدة، فهناك عدة مستويات:
طريقة السرد : يمثلها الراوى والكورس والمنادى ، وهى ذات طبيعة إخبارية.
الخطاب المسرود الدخلى " المونولوج الداخلى" عبد المطيع حين يخاطب حماره : " يومان بلا عمل أنت وأنا، لا أعرف أنك غاضب عندما تكون عاطلاً تغضب منى.. من الدنيا من كل شئ.. السبب ليس منى.. لست مسؤولاً عن شئ مما حدث أتفهم..؟"(١١٥)
نلاحظ أن هذا التعدد والتنويع الصيغى والذى يهيمن من خلاله الخطاب الحوارى بطريقة مكثفة، ثم تأتى صيغة المونولوج الداخلى المتمحورة

---

(١١٤) عبد الرحمن بن زيدان : (حكاية عبد المطيع) مسرحية السخرية والتقاط المفارقات.
(١١٥) السيد حافظ : " حكاية الفلاح عبد المطيع " مطابع صوت الخليج ، ص : ٦ – ٧.

حول الذات كتنويعة جديدة لتبديل مجرى الحكى. هذا بالإضافة إلى الخطاب المعروض المشخص والذى يشكل كما قلت لبابية البنية الحوارية.

إن هذه التنويعات تضفى على البنية الحوارية بعد جمالياً وفنياً بحيث نعاين فى النص تبدلات رؤيوية. هذا التعدد على مستوى الرؤية يحيلنا على مستوى آخر من التنوع أو بالأخرى التقاطع فى بنية الشخصيات.

الشخصية المحورية : بنية الرفض والتمرد – الوعى المغيب.

إن هذه الشخصية النمطية هى امتداد للماضى واستشراف للمستقبل. وقد توقف الكاتب فى بنينة أبعادها بشكل يلحم الماضى بالحاضر، يجمع بين الأصالة والمعاصرة. لقد قال فى هذا الصدد يونسكو : " الكاتب المسرحى الجديد هو الذى يحاول أن يربط بين الحاضر وبين أقدم القديم ، وهو الذى يستخدم لغة جديدة وموضوعاً جديداً ليبنى بناء مسرحياً يهدف إلى أن يتخلص من كل ما هو ليس ضرورياً والى أن يكون مسرحياً إلى أقصى حد. فهو ينبث التراث ليكتشف التراث وهو يجمع بين الخاص والعام وبين الفردى والجماعى، من هنا أعبر عن أعماق انسانيتى وبذلك أصبح مثل الآخرين مشاركاً لهم متخطياً حواجز المكان والفردية، إذ أنى عندما أعبر عن عزلتى أعبر عن عزلة الجميع"(١١٦)

إن عبد المطيع الفلاح البسيط يستمد انتماءه من هذا المجتمع الواقع تحت هيمنة القصر والفرض لا يجد بداً من اتخاذ فلسفة خاصة به توضع له سراديب القهر والتسلط التى يعيش فيها، إنه يتبنى فلسفة النفى أو ايديولوجية العرى أو الجد إذا صح هذا التعبير. إنه عن وعى أو غير وعى يعيش مغترباً داخل هذه الكلية المجتمعية ليعارض كل الضوابط والنواهى التى يرتكز عليها هذا المجتمع.

---

(١١٦) د . رشاد رشدى : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، بيروت، ص:٧٧ – ٧٨.

إنه يضرب كل القيم والمبادئ الزائفة التى يتعامل بها هذا المجتمع ليفرض حدوداً معينة يصوغ من خلالها تمرده ورفضه " لا أريد أن أكون قاضى قضاة أريد أن أكون من العراة"(١١٧)

فحين يقول له السلطان : " لقد أعجبتنى قصتك عندما سمعت بها، قررت تعيينك يا عبد المطيع قاضى القضاة"(١١٨)

إن الاعجاب هنا ليس إعجاباً به كذات وإنما خوفاً منه كمؤشر على الثورة على اعتبار أن الإنسان بؤرة للتناقض ، فعبد المطيع الإنسان البسيط هو ذاته المتمرده.

" رئيس الشرطة : (وهو يدور من حوله) أنت يا رجل متآمر.

عبط المطيع : نعم ؟ (بدهشة واستغراب)

رئيس الشرطة : تعلن العصيان.

عبد المطيع : ماذا تقول ؟

رئيس الشرطة : ترفض الاستجابة والخضوع والمثول لأوامر السلطان.

عبد المطيع : الشعير فى السوق شحيح.

رئيس الشرطة : تدعو للثورة.

عبد المطيع : الحمار جائع.

رئيس الشرطة : رموز وغموض وكلمة السر التى بحثنا عنها"(١١٩)

وحتى يضع عبد المطيع منعاً كلياً من تصرفاته يريد قنصوه الغورى أن يعينه "قاضى القضاة" إنها فلسفة الإسكات والقمع، لكن عبد المطيع يرفض " لا أريد أن أكون قاضى القضاة ولكن أريد أن أكون من العراة".

السؤال الإشكال الذى يطرح هو : هل المفهوم الطليعى التجريبى كنظرية قائمة على أسس وتقنيات تنظيرية وعلى جهاز مفاهيمى موحد تحققت

---

(١١٧) السيد حافظ : حكاية الفلاح عبد المطيع ، مطابع صوت الخليج ، ص : ٣٨.

(١١٨) نفس المرجع ، ص : ٤٣.

(١١٩) نفس المرجع ، ص : ٣٨.

بالفعل عند السيد حافظ خصوصاً فى الأدوات التعاملية مع النص مثلاً : اللغة، الديكور؟

بالفعل إن السيد حافظ يلتقى مع منظور اللا معقول إلى اللغة فى كونها:

" أصبحت متوقفة عن التعبير وتقليدية أكثر من اللازم، فهى قناع يخفى الفكر والعاطفة أكثر مما يفصح عنهما.. ولذلك فمضمون المسرحية يكمن فى الحدث نفسه حتى أنه أحياناً يمكن الاستغناء عن اللغة كلية"(١٢٠)

فمن خلال المقطع السابق نجد أن رد عبد المطيع عبارة عن هلوسات لا معنائية لها داخل النسق الحوارى، اللهم إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن المسرحية تنطلق من فكرة جاهزة يعمل على إيصالها للطرف الآخر – المرسل إليه – ، وهى صدم الإنسان العربى بهذا الواقع المزرى، باعتبار أن وراء اللا وعى يكمن الوعى والحقيقة، ومن ثم فمن وراء الكلمات تكمن الحقيقة، وعلينا نحن أن تغوص وراءها لاستشفاف معنائيتها ، علينا أن نقرأ النص ونفهمه من خلال اللغة الثانية، بعبارة أخرى علينا أن نستقرأ النص لاستخراج حمولته السياسية والاجتماعية.

إن تفكيك رمزية هذا الكلام تحيلنا على اللبابية والجوهرية الكامنة وراءه، وهى فضح وتعرية هذا الواقع بتصحيح وتغيير مفاهيمه المغلوطة بمفاهيم تغييرية جديدة. إن الرفض هنا هو بداية التجديد باستئصال شأفة النظم السائدة وبناء نظم ومفاهيم أكثر فعالية وأكثر خلخلة لبنية هذا الواقع، تتجاوز اللحظة لبناء لحظة أكثر تماسكاً وتوحداً.

عبر هذا النسق التكرارى الذى يتخلل المسرحية تبرز لنا الصورة الاجتماعية التى ترتسم فى ذهن الكاتب النازعة إلى حيز التطبيق. بمعنى آخر عبر هذه البنية المتشابكة اللحمية التى تؤطر المسرحية تظهر البؤرة الرؤيوية التصويرية للكاتب : التغيير الديمقراطية، تنظيم العلاقة بين

(١٢٠) د. رشاد رشدى : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن – بيروت ، ص : ١٨٠.

الحاكم والمحكوم، والتأكيد على الاستمرارية. وهذا يتفجر منذ رفع الستار : " حكايتنا ليست عن هاملت ... أو نابليون.. وإنما عن عبد المطيع الفلاح البسيط " . تجذير الحاضر من خلال الغائب ، إن إنبات الزمن الماضى فى هذه الحركة المتواشجة له رؤية خاصة تنحدر من الزمن الماضى لتتدفق فى سيل الحاضر – المستقبل.

من هذا المنطلق نجد السيد حافظ يكشف عبر بنية النص عدة قضايا وإشكالات كانت مطروحة على الساحة العربية ولا زالت مطروحة، إنها قضية الظلم والاستبداد التى تتجدر فى عمق التاريخ " فى عصر المماليك " فى مقابل البحث عن الوجه الآخر الموجب – الديمقراطية. وهنا تظهر محاولة التجاوز، فالسيد حافظ لا يكتفى بوصف عنف السلطة والممارسات القمعية فى علاقتها بالإنسان المقهور فى شرط تاريخى معين، بل يغوص فى أعماق التجربة الديمقراطية لفك ألغازها ومحاورة البنية العميقة القائمة على الثنائية الضد، الأنا فى مقابل الجماعة، الأمر فى مقابل التنفيذ ، وفى هذا كله نجد أن السيد حافظ لم يحدد الحيز الزمكانى ولكنه فيما يبدو لى لم يهمل أى شريحة من شرائح التاريخ العربى حيث ألقى الإضاءة من خلال الماضى على الحاضر.

لكن هذا التواشج والتكامل الذى يبرز على مستوى المحور الزمنى ينقطع ليتحول إلى رؤية انشراخ على مستوى العلاقات المكانية والعاملية أو الشخصية.

فالديكور رغم بساطته وتجريبه ، فهو يعكس على الأقل نوعاً من التقابل ليتنامى بعد ذلك هذا التصور حتى على مستوى الأحورة – الوجه الآخر للشخصيات – فخطاب المستشارين والشرطة فيه نوع من القوة والعنف، وخطاب الطبقة المسحوقة الممثلة فى عبد المطيع فيه نوع من السذاجة واللين.

" شرطى ٢ : (يمسكه من قفاه ويسجب) هيا أمامى.

عبد المطيع : أنا أمزح معك.. ألا تحب المزاح ؟ يارجل دعك من هذا التصرف الأبله.. سأحضر معك لا داعى لهذا (يهمس فى أذنه : الناس ستقول عنك قاسى القلب دعنى.. سأحضر معك دون ضجوة"(١٢١)

فمنذ بداية الفصل الثانى تتكشف الحركة الجديدة المؤسسة لبنية النص وهى الثنائية الضدية التى تبرز عبر سياق التحولات والمفارقة فى كل شئ. وهو انشراخ ينبع من مفهوم الاستمرارية " التمرد من أجل البقاء " أريد أن أحيا ولكن انطلاقاً من قانون أساسى أتبناه لنفسى " أريد أن أكون من العراة " انطلاقاً من قناعات خاصة.

إن هذه الصورة تشكل العلامة الأساسية الثانية التى تتمحرق حولها المسرحية ، وتتجلى هذه العلامة فى شبكة العلاقات " التشابك ، التضاد" الذى ينبع عن تصور الكاتب للوجود. التضاد الذى يشكل كنه العالم وتصادمه بالتشابك الذى يريد أن يخلقه الكاتب بل نبحث عنه نحن كذوات داخل هذه المنظومة الكلية.

إن توجيه المسرحية بهذه الصيغة :

محور تواشج والتكامل بين قطبى الزمن : الحاضر / الغائب.

محور الثنائية الضدية التى تؤسس لنا بنية الفضاء واللغة "الحوار" والشخصيات.

إن السيد حافظ بهذه الخيوط المتكاملة يؤسس رؤية خاصة للعامل موضحة فى هذا العمل المسرحى الجاد الذى تكتمل فيه ملامح الدعوة والتطبيق. لقد أكد ملامح البطل التراثى من خلال منظور حداثى يجمع بين الأصالة والمعاصرة وبذلك ينحت مكانة بارزة فى المسرح العربى عامة والمصرى خاصة.

---

(١٢١) السيد حافظ : مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع ، مطابع صوت الخليج ، ص : ٢٨.

البطل الرمز وتجريبية الكتابة

سيكون منطلقى فى هذا الفصل هو التساؤل : ماذا يمكن أن تكون الكتابة المسرحية ؟ هل هى نسخ للواقع أو التقاط فوتوغرافى له؟ أم هى إعادة لهذا الواقع فى صورة هندسية تتحدد من خلالها قناعات الكاتب ومنظوره الخاص لهذا العالم؟

الإجابة لن تكون بالطبع فى قوالب جاهزة إنما ستكون منطلقة من بنى نصوص مسرحية سأحاول من خلالها رصد القيم والفكريات المنصهرة فى بوتقة هذه التجربة. وذلك من خلال استجلاء أصول ونواميس هذا المجتمع بعد تفكيك أنسجة بنيانه والوقوف على كل الوشائج العلائقية التى يمكن أن تساعدنا على إيضاح التجسدات المجتمعية.

إن الاسترشاد بهذه الطريقة قد يفيد البنى الفكرية على ضوء المواضعات الاجتماعية، فى تأطير النصوص بهذه الصيغة التى تمدنا بالفروض والاحتمالات والممكنات التأويلية.

من هذا المنطلق يمكن اعتبار الكتابة المسرحية صورة دينامية تنصهر داخلها مجموعة من المكونات والإطارات المتكاملة التى ترتكز عليها البنى المجتمعية كيفما كان نوعها.

ومن نافلة القول أنه لا يمكن فصل وتجريد الحركة الفكرية كظاهرة فعلية عن محتوى الأجهزة التنظيمية والمؤسسات الاجتماعية.

إن النكسة (٦٧) فيما يبدو لى هى ذلك المفتاح الذى سيساعدنا على فهم الطقس الذهنى للمجتمع العربى ومن خلاله فهم الترسيمة الفكرية للسيد حافظ وقد انفتح السيد حافظ على مجتمع متفسخ بلغ فيه التردى ذروته. فلم يكن أمامه من وسيلة سو التمرد على هذه المواضعات الاجتماعية. لقد حاول التنصل من هذا الواقع المزرى ولكنه فى الوقت ذاته حاول إثبات ذاته من خلال نفيها. فعبر متاهات هذا الكون حاول أن يمارس حياته من جديد. إن تمرده يحمل فى طياته تناقضاً صارخاً، الاغتراب من أجل

الاثبات، الابتعاد عن هذا الواقع الملطخ بدماء العار والهزيمة من أجل خلق صورة أكثر تكاملاً ونضجاً، وهذا ما نستشفه من خلال البنى الدلالية للخط الدرامى الذى تبناه السيد حافظ والذى حاول من خلاله تسليط الضوء على هذا الواقع المتكلس وإبراز خطوطه المتداخلة وتعرية تناقضاته والكشف عن الشبكة العلائقية بين الأفراد القائمة على الزيف وذلك من أجل إنارة الاغتراب الإنسان داخل هذا العالم.

إن كتابات السيد حافظ تحمل طابعاً إنسانوياً بل بل خصوصيات وتلوينات مميزة جعلته يستحق لقب " مسرح الإنسان" حسب تعبير عبد الله هاشم الذى يقول: " إن مسرح السيد حافظ مسرح الإنسان فى واقع اجتماعى معين يموج بالصراع وهو مسرح يقترب من المسرح السياسى"[١٢٢]

إن المسرح السياسى هو فى حقيقته اكتناه للمسئولية الفردية اتجاه هذا المجتمع. فحين يتساءل الإنسان عن اللحظة المطوقة لعنقه فهو يعبر عن السخط الداخلى. الذى يحيله إلى ثورة على الواقع وبالتالى فإن التصادم مع بنية هذا الواقع هى رفض له وبحث عن الجديد.

ويوضح عبد الله هاشم ذلك قائلاً : " المسرح السياسى فى جوهره ليس ومسرح شعارات ولا مسرح أفكار تلقى من فوق خشبة المسرح كما تلقى الخطابة، ولكن المسرح السياسى الحقيقى هو توضيح للرؤية الاجتماعية والسياسية فى بلد ما ... هو بلورة العواطف الثائرة فى شكل منظم، إن وظيفة المسرح الحقيقة هو إن يسأل الأسئلة التى يجب أن يسألها المجتمع فى لحظات القهر، ولا يجب أنم ننتظر منه أن يجيب على هذه الأسئلة، وإنما عليه فقط أن يسألها حتى تتخذ شكلاً محدداً"[١٢٣]

إن مسرح السيد حافظ هو مسرح ثورى يشهر سلاحه ضد كل أدوات القمع

---

(١٢٢) عبد الله هاشم : المسرح الطليعى للسيد حافظ ، ط : ١٩٨٥ ، ص : ٣١.
(١٢٣) نفس الملاجع ونفس الصفحة.

والتسلط التى تحاول تقزيم دور الإنسان داخل هذا الكون، إنه منبه لهذه الانسانية للخروج من مأزقها.

إن أبطال السيد حافظ يناضلون من أجل الحق ، ويتوضح ذلك من خلال البنية الدلالية التى تؤطر مسرحه ككل.

ففى مدينة الزعفران يقود البطل " مقبول عبد الشافى" ثورته تحت شعاره " الرفض لمعانى القهر"، "هيا نمضى من مدينة يبحث فيها الأقوياء عن الكلاب المفقودة ويسجنون فيها الإنسان"(١٢٤)

إنه استنهاض لهمم هذا الشعب المهزوم "يهربون، ويلغون العقل والوعى فى سيجارة حشيش أو ثدى إمرأة ، أو كأس، أو نوم، أو صمت"(١٢٥).

إن مقبول عبد الشافى هو روح النضال ، هو سيف الحق الضائع الذى يظل الشعب فى انتظاره. إنه القيمة المفقودة فى هذا السوق الكاسد وعلى الشعب أن يبحث عنها فى لجاج هذا اليم العميق.

إن هدف البطل الثورى هنا هو تمرير التوعية بين تلك الشرائح الاجتماعية التى ينتمى اليها ، وترغيبهم فى تغيير الهيكلة الاجتماعية التى يعيشون فيها بل وأخذ حقوقهم بأيديهم لأن الحرية حق اجتماعى لا تمتلكه طبقة دون أخرى.

" إن أشخاص السيد حافظ نوعان متمردين وآخرين يجب التمرد عليهم ... الأول رافض والثانى يحاول الدفاع عن نفسه" (١٢٦)

ونفس المواصفات التركيبية تنطبق على البطل " عبد المطيع " فى مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع" الذى يدخل اللعبة مع السلطة ويظل متشبثاً بأفكاره، وكذا " أبو ذر الغفارى" البطل الثورى اليوتوبى الذى ينظر إلى

(١٢٤) السيد حافظ : مسرحية مدينة الزعفران ، مطابع صوت الخليج ، ص : ٣٣.
(١٢٥) نفس المرجع ، ص : ٣٠.
(١٢٦) الدكتور محمود القاسم : مجلة الباحث ، السنة ٥ ع٣/ ٢٧ أيار – حزيران ١٩٨٣ ، ص : ١٢٩.

الأشياء فى بنيتها الشمولية المطلقة ومن ثم تبقى هذه الثورة ملونة بطابع فنتازى " ذلك أن أبطال السيد حافظ يصبون ثورتهم فى كتاباتهم وهتافاتهم ولكنهم لا يصنعون الثورة باى حال من الأحوال"(١٢٧)

وفى مسرحية " علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا" يصر الكاتب على ترديد نفس النغم، والهدف من وراء ذلك هو ألا نشيع النظر ونبكى على أنفسنا، يجب أن نقاوم وألا نسقط كبش فداء، يجب مواصلة المعركة ، أن الحياة تحث على الاستمرارية والمقاومة وهذا ما تصوره المسرحية من خلال تصادم العقليتين "السجين١" " السجين ٢".

وعلى أى حال فإن مسرحية " ٦ رجال فى المعتقل ٥٠٠ شمال حيفا" حللت بشكل أكثر دقة وأكثر ملاحظة نفسية السجناء الستة لتعطى فى الأخير صورة أبعد عمقاً من الأولى إذ يتحقق فيها نقد لاذع لشبح الخيانة والتقهقر رامزة بذلك الضابط حسين، الشاب الفقير الذى يحاول أن يرقى فى أقرب وقت مهما كانت الوسائل. إن الكاتب بتصويره لهذه النمطية السلوكية يدين الطبقة المتوسطة ويحاول أن يحيى فيها صيحة الضمير.

إن السيد حافظ عبر هذا الخط الدرامى الذى اتخذه ذريعة تعالج آراء وقضايا تتجسد فى المأساة الإنسانية والخواء والفراغ الذى تعيشه، جعلت عبد الله هاشم يقول : " وكل مسرحيات السيد حافظ تحمل رؤية عميقة وجادة وهى لوقوف مع الإنسان البسيط ضد القهر والظلم الاجتماعى والسياسى"(١٢٨).

من هذا المنظور يمكننا القول أن الخيط الرابط بين هذه البنى الفكرية هو انتشال الإنسان من هذا العالم المستنقعى واستنباته فى عالم جديد مبنى على مبادئ أكثر صلاحية للتأقلم مع وضعنا الحالى.

---

(١٢٧) نفس المرجع ، نفس الصفحة.

(١٢٨) عبد الله هاشم : مسرح السيد حافظ الطليعى ، المؤسسة دار الكتب، السنة ١٩٨٥ ص : ٤٠.

ترى هل اختار الكاتب هذا الخط الدرامى لتجسيد وقائع هذا العالم المزرى فحسب أم أنه توسل به لتجسيم منظوره الخاص من هذه الحياة؟

إن كلتا الحالتين تعطينا الجواب بنعم. إن البقعة الزمكانية التى ينتمى اليها الكاتب كانت كفيلة بتفجير هذه النمطية الذهنية التى تحمل المواصفات الاجتماعية والسياسية لعهد النكسة. والتى خلقت ما يسمى بلحظة الوعى/ التمرد.

إن هذا النوع من التمرد كما يقول عبد المجيد إبراهيم : " هو ضد المواصفات الاجتماعية سواء وضعها الإنسان بنفسه أو التقليد الزائف أو جاءت بها الحضارة"(١٢٩).

إنه بعبارة أخرى يعالج قضايا مباشرة ليرتفع بها إلى رؤى أكثر شمولية وإنسانية. إن إنسان السيد حافظ هو ذلك الإنسان المأزوم المستلب، ولكن السيد حافظ لا يجعل هذا الاستيلاب يقضى نهائياً على هذه النفوس بقدر ما يصنع منها إنساناً حراً لأنه يؤمن أن الإنسان قادر على التغيير إذا لم يركن إلى الاستكانة. يقول عبد الكريم برشيد : " المسرح بحث فى وقائع الذات – ذات الفرد وذات الجماعى – وبذلك فهو يؤرخ للحلم والألم والفرح والصراع والغضب والخوف والطمع والنضال..."(١٣٠)، وهو ما نلمسه فى مسرح السيد حافظ.

إن اكتناه الظاهرة السلوكية هو فى واقع الأمر إبراز لملامح الصورة الاجتماعية ، من هذا المنظور بالذات تنطلق ابداعات السيد حافظ لتتخذ ابعادها الرؤيوية وقد كانت القاعدة الاجتماعية المؤطرة للذرة الكونية التى ينتمى اليها الكاتب عاملاً مهما لتحديد سمات شخصياته ونمطية تفكيرها

---

(١٢٩) إبراهيم عبد المجيد: السيد حافظ حالة من التمرد والتحريض الحضارى، ملحق بمسرحية أبى ذر، ص:٢٢٢.

(١٣٠) برشيد عبد الكريم : حدود الكائن والممكن ، سلسلة الدراسات النقدية (٣) دار الثقافة، ص: ٨٤.

المرتبطة بأوضاعها المعيشية.

وليس معنى هذا أن منظور الكاتب معصوم من أى إيقاعات ايديولوجية، بل بالعكس، إن هذا الشكل من التعامل يؤسس لنا منظوراً إيديولوجيا خاصاً فهو لا يريد أن يعيش الدائر الفلكية فى تراتبيتها أى فى تكرار ما مضى من الحوادث فهو ينطلق من جهة أولى من مبدأ أساسى هو رفض التقليد ليس كشكل أو طقوس خاصة وإنما كعمل مفروض يتسم بالأحادية، لأنه فيما اعتقد أن تكرار الظاهرة أو النمذجة بجميع سماتها سيكون عملاً ببغاوياً تكرارياً لا أثر فيه للإبلاغ وللتجديد. ولأنه من جهة ثانية المبدع الحقيقى هو الذى يقفز من شئ الشئ إلى خلقه، ومعنى الخلق هو استيعا هذا الشئ ونقله من الراهن إلى المحتمل أى من اللحظة المتحققة إلى اللحظة الممكنة.

إن السيد حافظ بحق مبدع سواء تعامله مع الشخصيات المتخيلة لتجسيد منظوره أو مع الشخصيات التراثية كما أشرت سابقاً. وكنموذج على سمة الوعى المغيب الذى يهجس بأبعاد اجتماعية انسانوية نجد ضياء فى " ستة رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا" يجسد هذه النمطية يقول : " شفتى يا حبيبتى النيل ما تخليش النيل يأخذ موج البحار أم العواصف أم الجنون والغضب"[١٣١].

أو قوله كذلك فى حوار داخلى يفصح عن مكنونية هذه النفس المأزومة تحت ضربات القهر : "يا حبيبتى الصبر مقدمة أولى، الصبر مقدمة ثانية، الصبرى نتيجة، نتيجة الصبر بشاعة، الصبر سفينة ماشية، ماشية على خطى نجوم حمرة رهيبة، يا حبيبتى أنت غريقة"[١٣٢].

إن هذه الهلوسات المحموعة هى اللاوعى بل هى الحقيقة التى يجب أن

---

(١٣١) السيد حافظ:٦رجال فى معتقل٥٠٠ شمال حيفا، مطابع صوت الخليج، ص:٢٥٥.

(١٣٢) نفس المرجع ، ص / ٢٢٩.

نعرفها ويجب أن نكتنه أعماقها، إن السيد حافظ لا يقف عند المستوى الاستظهارى الوصفى بل يتجاوز إلى مرحلة الكشف والبحث، فحينما يتحدث تنقلنا شخصياته التراثية معها إلى الأجواء النموذجية المثالية، ولا أقصد هنا بالمثالية، التجريدية بمستواها الفلسفى المتعالى عن حيثيات الواقع التجريبى، بل أقصد بها مستوى حضور نموذج أسمى تتجسد فيه مفاهيم وقيم إنسانية معينة. بمعنى آخر أن السيد حافظ يناقض اللحظة الراهنة لا من أجل الهدم فقط وإنما من أجل خلق حركة تفاعلية وتحاورية. إن هذه الحركة التجاوزية التغييرية هى مفصل التجدد والإبداع الذى وصل إليه السيد حافظ.

إن شخصياته بصفة عامة تحمل هواجس شعب، بل إنها شاهدة إثبات للحظة التصدع والتناقض الذى يعج به المجتمع ، بل إنها اختراق لحجب اللحظة بطموحاتها وأحلامها. ومن هنا فهى تكتسب معنائية خاصة، لأنها تتجاوز لغة الأنا لتتفجر عبرها لغة الذات الجماعية والأبعاد المستقبلية التى تكتنه أصواتها ومواقفها.

وهذا الوجه المستقبلى لا يطرح فقط على مستوى الشخصيات بل حتى على مستوى الزمان والمكان.

من أجل تركيز هذه النمطية هذه النمطية الكتابية اختار السيد حافظ المسرح التجريبى بقوالبه وتقنياته الحديثة لتجسيد فهم جديد ورؤيا جديدة للواقع تتجاوز الصيغ المتواجدة فى مجال المسرح بصفة عامة. وتظهر هذه التجاوزية فى تداخل الأزمنة – مثلاً إضاءة الحاضر من خلال الماضى – فهذه الوحدة الزمانية عند السيد حافظ متجاوزة، إذ أن غرضه ليس الربط بين حلقات الزمن فى صيغة دياكرونية وإلا لما اختلف دوره عن درو المؤرخ فى سرد الأحداث بتفاصيلها، إذ أنه يختار حلقة ما من تاريخنا ويحاول تشكيلها وفق معطيات العصر كما فعل مثلاً حينما اختار العصر المملوكى فى حكاية الفلاح عبد المطيع وحاول صياغتها بشكل جدلى مع

عبد المعطى الحاضر.

إنه يشكل من الزمان وحدة دينامية كما جعل من إنسانه وحدة متحركة ونشيطة، بل كتلة علاقات تبلور وتطور الأحداث ، إن الزمن بصفة عامة عنده ينطلق من مبدا استحضار لحظة الغياب فى الحضور. قد تبدو هذه الصورة فى الظاهر سالبة تعكس صورة الأنا على الهنا الذى هو اللا مكان – فردوس الشورى– مدينة الزعفران . غير أن هذ التغييب له ايجابياته التى تكمن فى فرض وحدة زمكانية تبحث لها عن التأصل ، عن التحرر بدل ا لانقياد لقواعد مفروضة. إن السيد حافظ يحث عن الزمن الممكن ولا أقول المطلق البعيد عن التحقق التاريخى لأن ذلك سيزيد انغلاقاً من ضمنية التأويل أو أى قراءة تفسيرية. ولكن فيما يبدو لى هو زمن مستقبلى يسقط اللحظة من حلقة الزمن ليعيد صياغتها الممكنة. بعبارة أخرى أنه هادم للحظة التوثر، بناء للحظة التعرب من الكائن إلى الممكن. يقول الكورس فى مسرحية "مدينة الزعفران" : مدينة الزعفران ليست على الخريطة خارج الزمان والمكان داخل الإنسان"(١٣٣)

ويمكن أن نصادف الزمن من خلال الترسيمة العاملية أى من خلال حوارات الشخصيات – مثلاً عبد المطيع هو الزمن المملوك – وكما تقول :

" إن العناصر التى تساعد على التشخيص **Les didascalies** ترتبط دائماً بالحوارات، كما أنها تفسر لنا اللحظة التاريخية بجملة من العلامات قد تكون هذه العلامات أسماء لشخصيات تاريخية معروفة أو مرحلة معينة"(١٣٤).

وهذه السمة بالضبط تبصم مسرح السيد حافظ . كما يمكننا أن نستشف اشارات للزمن من خلال حوارات الشخصيات وهذا التأطير للحيز الزمانى

(١٣٣) السيد حافظ : مسرحية مدينة الزعفران – مطابع صوت الخليج ، ص : ٤١.

(١٣٤) Anne Ubersfeld – Lire le teatre – Edition soaiale Paris 1979 اقرأ المسرح ، المطبعة الاجتماعية باريس ١٩٧٩ ، ص: ١٧٦.

أو المكانى يكشف عن مدى التزام الحوار فى التعبير عن ملامح الشخصية ومميزاتها من جهة وكذا عن الفضاء المسرحى الفنى تتحرك فيه. وهذا هو السبب الذى يشد المتفرج إلى الشخصية، هذا الانشداد فى حقيقته هو اندماج فى المرحلة التاريخية التى تدور فيها الأحداث، وهذا ما تؤكده الناقدة **Anne** حينما تقول : " أن البعد فى الفضاء المسرحى يقابله بعد فى الزمان ، بمعنى أن كل ما هو زمانى يمكن أن تجسده وحدات مكانية"(١٣٥).

وكما يقول برشيد : " الماضى فى المسرح قبل أن يكون مجرد وقائع فهو مباحث وقيم وحقائق ، وبذلك كانت غير زمانية، لأنها وجدت يوماً، وتوجد الآن، ويمكن أن توجد وتتكرر مستقبلاً"(١٣٦).

عندما يجسد السيد حافظ هذا المنطق الزمنى، فهو يستعير اللحظة التاريخية من اجل إظهار الظلال التى تمتد وراءها والخلفيات التى تكمن فيها بمعنى آخر أنه يجعل من اللحظة التى يتم فيها الحدث نافذة يستشرف منا الآتى:

" المستقبل القريب أو البعيد – إن بيت القصيد من وراء هذا الأسلوب المسرحى هو كشف خلفيات هذا الواقع الهجين التركيب والمهترئ وتعرية وفضح مبادئه المزيفة، وذلك من أجل دفع المتفرج إلى الوعى بواقعه، هذه البوتقة التى تحصر أنفاسه وتخنقها ومن ثم مبادرته إلى التحرر ومطالبته بتهيئ الجو الديمقراطى الملائم.

"وحين يركز الكاتب على المواقف السلبية فلأنه يريد أن يصدم هذا الإنسان بواقعه ليذكره بمصيره الاجتماعى والإنسانى ويحفزه على الجدل، فولادة اتلجدل فى المسرح يعنى بداية جديدة لوعى الجماعة ومدركاتها لمصائرها

---

(١٣٥) نفس المرجع ، نفس الصفحة.

(١٣٦) برشيد عبدالكريم:حدود الكائن والممكن ، سلسلة الدراسات النقدية(٣) ص:٨٥.

اليومية المستقبلية"(١٣٧).

بعبارة أخرى أن هذا النوع من القراءة مشروط بعدة ثوابت:

أولاً: الإطار الاجتماعى.

والمستوى الذهنى والفكرى كبنية دالة على اللحظة التاريخية التى برزت فيها، إنها محاولة تكاملية تؤكد على جدلية اللحظتين: التاريخية/ والآنية المستقبلية. فماذا يقصد الكاتب من وراء انغلاقية المكن؟.

ربما يكون الحصار النفسى المفروض علينا، وهذا ما يؤكد من جهة ثانية أن المسرح كمواصفات مكانية يهجس بأبعاد ضمنية تتعلق بتصميم علاقة جدلية بين مستويين:

الداخلى والخارجى. أن تقديم مواصفات وتلوينات مميزة لهذا الحيز "السجن، الغرفة التى لا تتسع لعشرة أفراد " حكاية الفلاح عبد المطيع" ، فالسجن مثلاً يوحى بالظلام، الاختناق ، وهذا يدفعنا بدوره إلى التساؤل عن كنه النفس البشرية وتحليل اولياتها باعتبارها عوامل توجد على هذا المكان. فهى الأخرى تؤكد على هذه الانغلاقية والعتمة النفسية ولا أدل على ذلك من لون الملابس الأسود، تقول سامية أسعد: " يمكن أن يكون المكان المسرحى أيضاً على علاقة بالنفس البشرية خاصة بعد التقدم الذى أحرزه التحليل النفسى، أن المسرح يعتمد أساساً على إخراج مضمون داخلى إلى الخارج" (١٣٨)

كما أن السيد حافظ يميز بين بعدين فضائيين متمايزين الأول: فضاء خيالى يرتفع بالقارئى/ المتفرج إلى أجواء فنطازية والثانى: واقعى سيناء يتخذ مواصفاته من خلال البنية التاريخية والاجتماعية المؤطرة له. وهذا ما يؤكده آرطوحين يقول/ " ينشأ المسرح عن الفوضى المنظمة ويتم هذا الانتظام فى مكان معين وإطار معين ، هذا المكان المسرحى بوصفه مكاناً منظماً يرجع بنا

(١٣٧) المسناوى أحمد ، الأقلام ، السنة ١٥ ، ع ٥ – ٦ دجنبر ١٩٨٠ ، ص : ١٢٢.

(١٣٨) سامية أسعد: مجلة عالم المعرفة "مفهوم المكان فى المسرح المعاصر"، ع٤ م١٥، السنة:١٩٨٥، ص:٨٧.

إلى قراءة جديدة ممكنة لعلاقة الإنسان بالمكان الثقافى والاجتماعى الذى يعيشه... إن هذا المكان المسرحى واقع معقد للغاية وهو ليس بالضرورة صورة لشئ ما حتى ولو اشتمل على بعض العناصر المصورة كاللوحات"[(١٣٩)] داخل المكان المتخيل فى العمل المسرحى، هذا المكان الذى يتخذ عدة مسارات فى كتابات السيد حافظ فهناك المكان المطلق مثل فردوس الشورى، مدينة الزعفران، فهذه الأمكنة لا وجود لها على الخريطة الأرضية، وهناك المكان المحدد والذى يشير إليه من خلال تكثيف انغلاقيته "علمونا أن نموت" "٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا"

يبقى السؤال الاشكال المطروح هو : هل أبطال السيد حافظ تتخذ نمطية واحدة؟

فى الحقيقة أنه رغم تعدد نماذج السيد حافظ السلوكية فإن هناك وشيجة علائقية تربط منطقها وهى طرح قضية الديمقراطية وحرية الفرد فى المجتمع وقضية الاغتراب والتهميش.

هذه السلوكيات البشرية تتبلور فى النماذج التراثية وشخصيات متخيلة – الشخصيات التراثية المتمثلة فى أبى ذر والفلاح عبط المطيع. هذان النموذجان هما تجسيد لصورة البطل المأساوى فى مواقف اختيارية ومواجهات مصيرية. بمعنى أنه بطل يجازف ويخاطر بكيانه كذات من أجل اثبات قضية موضوعية تتجاوز الأنا إلى النحن، والفردانية إلى الجماعية. وبصفة عامة أن إضاءة الكاتب لهذه الشخصيات لا ترصد السلوكات والمواقف الظاهرية فقط وإنما يتعدى ذلك إلى رسم خطوط التشابك والصراع بين نوازعه الباطنة وشروط وجوده وموقعته فى ضوء هذا المسار التشابكى.

إن أبطال السيد حافظ ليسوا أبطالاً اشكاليين بل هم رؤى مستقبلية للأمة العربية بصفة عامة ومن هنا يمكن القول أن السيد حافظ كان رائياً كبيراً جسم

(١٣٩) نفس المرجع ، ص :٨٨.

ذروة الأحداث التى تعيشها الأمة العربية، لتعريته لما يمكن أن يكون عبرة للمستقبل. أى أنها ليست هندسة آلية معينة للعالم فى لحظة معينة وإنما هذه الأبطال تتخذ شكل ترسيمات عاملية وملامحها تتشكل عبر قابليات للحركة أوعدمها، فالشخصيات المتخيلة مثلاً لا تخرج عن حدود هذه الدائرة التى رسمها السيد حافظ لأبطاله. فعبر هذا البناء الشبكى تتحرك هذه الأبطال فى حركة مصيرية نضع الحياة والمصير فى الميزان، وكما قلت رغم تعدد هذه النماذج فهدفها واحد هو الديمقراطية الاجتماعية".

" عندما نتساءل بل نسأل عن أى شئ يبحث أبطال السد حافظ فإن الجواب يأتينا كالتالى: أنهم يبحثون عن مدينة يغيب فيها ممارسة القهر وعلى المواطن وطمس كيانه ومسخه بتمريره على أجهزة القهر والحجز والتخلف"[(١٤٠)]

إنها الشخصيات التى يضعها فى إطار المفاهيم التجديدية التى يعتمد عليها فى معاملة التجربة المسرحية حيث يعتمد على ديكور رمزى تجريبى يحاول أن يبتعد به عن الواقعية حتى لا يسجن ذهن المتفرج داخل بؤرة ضيقة ويدفع به إلى التفكير فى كل قطعة توضع على الركع والأبعاد التأويلية الممكنة التى يمكن أن تتخذها.

إن مضمونها هذا المحور تعتبر عنصراً مهماً فى بلورة العملية المسرحية، فكما تعتبر الشخصيات والحوارات والبناء الدرامى جزءً من النسق الكلى للمسرحية فإن تغيير قطع الديكور من فصل إلى فصل آخر هو تغيير بل انتقال بالجمهور من حيز إلى حيز آخر.

وقد عرف هذا المجال – الديكور – وما يتبعه من إضاءة وظلال تطوراً كبيراً، فبعد أن كان الديكور ارستقراطياً محضاً أصبح تجريدياً بسيطاً هدفه بالدرجة الأولى صياغة نوع من العلاقة ما بين الجمهور/ المتلقى وما بين خشبة

(١٤٠) عبد الكريم برشيد:السيد حافظ بين التأسيس والتجريب، المهد، ع٣-٤ ص:٦٩.

المسرح وهذا ما عبر عنه ربريخت بفكرة التغيير للعالم".

مثلاً فى مسرحية " الخلاص " الديكور بسيط جداً يتغير أمام الجمهور – تكسير الإيهام بالمسرح – سرير بسيط ، كرسيان، مائدة، فى الحد الثالث تظهر صورة لمدينة السويس مع تغيير جد مبسط، إضافة إلى هذا العنصر ففى مسرحية مدينة الزعفران مثلاً : كوخ صغير، شجرة مع بعض الأشياء التجريدية، مثل استخدام ألوان مختلفة وخصوصاً الأبيض والأسود وفى مسرحية ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا" – الزمان : بعد أحداث ٥ يونيو ٦٧ . والمكان : أحد المعتقلات فى الأرض المحتلة والديكور تجريدى مبسط.

<u>اللغة فى مسرح السيد حافظ :</u>

أين يمكن موقعة لغة السيد حافظ داخل الخانة الكبرى أى بنية النص التى تنتمى اليها.؟

إن مستوى اللغة عند السيد حافظ لا يسير فى خط دائرى مغلق تتوزعه محاور عدة:

مستوى اللغة الفصحى.

مستوى اللغة العامية.

مستوى اللغة المختلطة بين العامية والفصحى.

المستوى الأول : يجمع إلى رصانة الأسلوب موسيقى إيقاعية تلون المقاطع فتحس وكأنك أمام قصيدة شعرية. ففى " مدينة الزعفران" نجد هذه النغمة تسرى على لسان الكورس: " ولكن لمن تغنى أنت ؟

ولمن أغنى أنا ؟

وهل صوتى عبر المسافات والقصور ؟

وهل صوتك ينشق فى الجبل فيثور " (١٤١)

وعلى لسان الراوى فى مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع"

" الراوى : كان يكره الأهرامات لأنها قتلت جده ولا يدرى أنها رمزاً للعبودية كان يكره ولا يدرى أن هذا العصر منحنى القامة مقهور المعانى، مندس بين أصابع المهانة"(١٤٢)

إن هذه الأمثلة التى اخترت ملونة بأسلوب شاعرى مكثف بروؤى ومعان تبسط من خلالها ذوق الكاتب الشاعرى. واستناداً على قول عبد الكريم برشيد أقول أن : "البناء الشعرى عند السيد حافظ لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التى تنبعث من البناء اللغوى. الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ" (١٤٣)

المستوى الثانى : ويتدرج على نفس الوتيرة ليتنامى عبر ايقاعات صوتية بل مناجات ذاتية ترسم لنا لوحة عن أعماق الكاتب المصدومة بهذا الواقع. تقول المجموعة فى مسرحية "الخلاص" : يا توتة يا صفصافة.

يا كلمة يا خوافة لس ما أنش الأوان.

يا سفينة اللى ركبوكى.

مش هما اللى صنعوك

دفعنا ثمنك ليالــــــــى"(١٤٤)

يقول احمد فضل شبلول : أن السيد حافظ استطاع أن يجرى الحوار الشعرى أو الشاعرى على لسان الشخصيات كل حسب دوره وحسب إدراكه ومفهومة

---

(١٤١) السيد حافظ : مدينة الزعفران – مطابع صوت الخليج ، ص : ٦٥.

(١٤٢) السيد حافظ : مسرحية مدينة الزعفران ص : ٥

(١٤٣) برشيد عبد الكريم : مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب – المهد ع ٤/٣ ص : ٧٢.

(١٤٤) جريدة الثورة ع ١٩/١٢ – ١٩٨١.

وحسب نظرته للحياة"[١٤٥]

المستوى الثالث : وهو لغة " الدراجة" أو مستوى اللغة المختلطة.

" رجل غريب : مسرحيتك القديمة عجبانى قوى.

الذى يحاول : القديمة.؟

الأمير للذى يحاول : ماذا حدث ؟

الذى يحاول : منذ ست سنوات لم أكتب مسرحية.

الأميرة : لتحتفل اليوم بعيد ميلادى.

الذى يحاول : مسرحيتى منذ ست سنوات منتحرة فى مكتبة المسرح.

المدعــو : يا سيدى دفنوها فى الذكرى.

الذى يحاول : ذكرى ؟

المدعــو : فى ذكرى الانسياق.

الذى يحاول : أى انسياق ؟

المدعــو : انسياق إلى السينما " [١٤٦]

أو قول مقبول عبد الشافى فى مسرحية مدينة الزعفران : " طوبى للأحزان فى أعماق الإنسان. طوبى للأشجار والإنسان السجين والإنسان السجان"[١٤٧]

أو قول ضياء فى " ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا" : الجدران الهشة سارت على الطريق ملتفعة مثل حرير الجدران الهشة تويها كان حرير والمصيبة العيون كانت شعاه يتحدى نور الشمس مع أن لون العيون كان شعاع بهتان"[١٤٨]

<u>ملامح الخلق الفنى عند السيد حافظ :</u>

من هذا البعد السيكو – ابداعى – يمكن تحليل بعض انتاجات السيد حافظ.

---

(١٤٥) دراسة أحمد شبلول.

(١٤٦) السيد حافظ : حبيبتى أميرة السينما – مطابع صوت الخليج ، ص : ٢٤٦.

(١٤٧) السيد حافظ : مدينة الزعفران – مطابع صوت الخليج ، ص : ٤١.

(١٤٨) السيد حافظ : "٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا" ، ص ١٢٢.

وسأبدأ بمسرحية " حبيبتى أميرة السينما" لأنها تمثل إحدى العلامات البارزة فى انتاجه.

إن اكتناه البنية الدلالية للمسرحية تحدد لنا الانساق الأساسية التى تتمحور حولها المسرحية وتتمحرق ، النسق الأول : يتداخل فيه مستوى الذات الأميرة/الفن. التى تبحث عن التأصل. إنه النسق التفسيرى للحظة التوثر – حضور الرؤية كأفق يتحرك ضمن بنية الخطاب – بين الآن والآتى.

النسق الثانى : يتمثل فى هيكلة الشخصيات الأخرى : الذى يحاول، ا لمخرج، الغريب ، الممثلة. كل هذه الشخصيات أو العوامل تمثل أصواتاً متداخلة تتصارع فيما بينها. إذن فبنية النص تشكلها علامتين متقابلتين : الفن فى مقابل أدوات ليست بريئة ، النقد ، الإخراج، التمثيل. ولذلك فهى تكتسب داخل النسق الكلى كوحدات متكاملة وقبلاً خاصاً بها، يجعلها مركزية الأهمية. تظهر هذه المركزيزة فى خصائص انجاز فاعل وتأسيس مشروع.

" الذى يحاول : ومسرحية أخرى فى ذهنى.

الأميرة : ما رأيك أن نؤلف مسرحية سوياً دون أن تكتب ؟ أقوم أنا بدور غانية وأنت بدور شاب مجرم يريد أن يتفاهم معها "[(١٤٩)]

بعد مساومة وأخذ ورد تقول الأميرة : " والأجرة؟

الذى يحاول : ٥٠ قرشاً.

الأميرة : نعم ؟

الذى يحاول : ستين .

الأميرة : لا " [(١٥٠)]

إن الخطاب ليس خطاباً بريئاً ، بحيث أن بنية الأحورة والمناقشة تبقى غامضة تبحث لها عن امتداد وإضاءة لأبعادها. أن الأميرة تبدأ بحركة ارادية

---

(١٤٩) السيد حافظ : حبيبتى أميرة السينما ، ص : ٢٣٤.

(١٥٠) السيد حافظ : مسرحية " حبيبتى أميرة السينما" ، مطابع صوت الخليج ، ص ٢٣٥.

ترتكز أساساً على فاعلية انقلابية ايجابية، إنها إرادة المغامرة والتجاوز فى عوالم بلا ضفاف.

" الذى يحاول : أين كنت ؟

الأميرة : كنت ارتكب إثماً.

الذى يحاول : إثماً مع من ؟

الأميرة : مع رجل كبير لا أعرفه.

الذى يحاول : هل ذهبت له؟

الأميرة : خطفونى.

الذى يحاول : حملوك وأنا لا أشعر؟

الأميرة : إنه العلم والتكنولوجيا .

الذى يحاول : ومن الذى خطفك ؟

الأميرة : تقصد اغتصبنى ... تقصد أرسل رجاله يختطفوننى، ثم اغتصبنى شخصية مرموقة كانت مقنعة "[١٥١]

هنا نجد أن الغموض يتبدد فتصبح الأميرة تملك الأبعاد الخاصة والملامح المحددة بنفى أحد الطرفين فى منظور القارئ / المتلقى. لأن مستوى التفاعل بين طرفى هذه البنية بعطينا صورة أكثر جلاء. " الفن من أجل الفن" . إن القتل هنا يهجس بأبعاد وبؤر خاصة. إن القتل فيه تجديد للحياة وإعادة للخلق ، البعث الحقيقى. فتراكم الخطابات فوق الميرة فى الآونة الأخيرة يوضح لنا هذه الصورة . حين نفهم أن الكاتب كان يقصد من تحويل فعل الجسد – الذات إلى مقاومة الفن وفاعليته كإبداع وابتعاث عبر تلك الحركة المتأنية بين بدء الحوار وتنقله بين عدة مستويات . حينذاك يصبح ممكنا إعادة صياغة صورة الأميرة بصورتها الأساسية وبفاعليتها المتأججة تصبح تشكل بنية فاعلة أكثر توحد بالمرموز إليه – الفن.

---

(١٥١) نفس المرجع ، ص : ٢٤٣.

" الأميرة : كل دول كان معايا.. كانوا معايا فى يوم .. لا كانوا معايا كل يوم.. وأنا كنت معاهم (تنظرهم.. يدخل الرجال مقنعون والرجل المهم والرجل الغريب وتعود بظهرها حتى تنام على السرير.. يضحك الجميع" (١٥٢).

من هنا تصبح شخصية الأميرة صورة عضوية تمزج بين بعدين. حيث الكاتب ينجح فى خلق هذه العملية المزجية بين مستويين، بحيث لا نشعر أننا أمام هذه المفارقة وبهذا تكون بنية المسرحية منفتحة أمام كل تفسير أو تأويل.

يقول عبد الله هاشم : " إن مسرحية أميرة السينما تعالج مشكلة الفكر والفن والثقافة الجادة أمام طوفان الأجهزة الإعلامية التى تحول الفن إلى تجارة ودعارة.. فالأميرة فى هذه المسرحية تمثل الفن الذى لم يلوث ، الآتى من وجدان الشعب حتى يأتى الذى يحاول أن يطوعه لكل شئ، ولا تهمه الوسيلة، المهم المحاولة فى كل شئ والتطويع الذى يحاول... ثم يدخل المخرج والناقد ورجل غريب كل منهم يحاول استغلال الأميرة لغرضه الخاص حتى تنتهى الأمية بأن تسقط خطابات كثيرة عليها وهى نائمة على السرير، وتظل تتراكم عليها حتى تصبح كومة عالية قاتلة للأميرة تحت سيل المجاملات العقيمة المليئة بها هذه الخطابات وتموت الأميرة... أى يموت الفن الأصيل ولا تبقى إلا القشور "(١٥٣)

إن قمة التوتر النهائى فى المسرحية أى موت الأميرة تحت سيل عارم من الخطابات. إنه احساس لا واع من الكاتب فى تحمل مسئولية القتل تحت تأثير داء قاتل هو : النرسيس الذاتى، وتسيير جهاز مؤسساتى كل واحد يريد أن يخضع الأميرة لمقاييسه الخاصة دون أن يمنحها الفرصة فى الاحتفاظ بكينونتها الخاصة. إن الكاتب يفسر هذا التهالك على تلبية نزعة النرجسية والأنا فى كل مؤسسة هو ما يفقدنا أصالتنا وهويتنا التى لم تتنكر لنا، وتتنكرنا

---

(١٥٢) السيد حافظ : حبيبتى أميرة السينما – مطابع صوت الخليج ، ص : ٢٥٩.

(١٥٣) عبد الله هاشم : مسرح السيد حافظ الطليعى ، دار الكتب ، ط I السنة : ١٩٨٥ ، ص : ٣٨.

لها.

تقول الأميرة : كل دول كانوا معايا وأنا كنت معهم.

الذى يحاول : كل الكلام اللى بيننا مالهوش لازمة دلوقتى.

الأميرة : إزاى.

الذى يحاول : لأننا ياما تكلمنا.

الأميرة : كانت أحاسيسك فى وادى ثانى.

الذى يحاول : أحاسيس فى لحظة مفقودة.

الأميرة : أنا كنت خايفة عليك.. فاهم.. جايز فى يوم أقول لا.. أدفع ثمنها حياتى والا حياتك" (١٥٤)

إن الكاتب لا يريد أن ندير ظهورنا للتراث وأن نتركه يسقط ويموت تحت تراكمات عدة : الأنا من جهة والجسم الغريب الذى يريد تلويثها – الأمير/التراث ودفعها إلى ارتكاب العار من جهة أخرى. إنه بعبارة أخرى يدفعنا إلى تجديد منظورنا للتراث وليس قتله كما فعل الذى يحاول والمخرج والرجل الغريب والرجل المهم. إنه يدفعنا إلى تحقيق الذات الجماعية من خلال إلغاء الإيقاع الفردانى الأنانى.

يقول عبد الله هاشم : " إن شخصيات هذه المسرحية هى رموز قائمة حاول المؤلف تجسيدها كأشخاص بالمبالغة فيهم، وكذلك المبالغة فى الديكور ومناظره المتعددة حتى يضعناها وراء حدود الحقيقة وشبه الحقيقة، حتى نصل إلى الأشد صدقاً من الحياة نفسها. أى إلى الصورة المكبرة والمسرحية للحياة، صورة تغوص بعمق تحت سطح الواقع ، أن المؤلف المسرحى الذى يتمتع بحرية حقيقية ويستطيع التعبير عن أعمق ما يشغله سوف يشبه نفسه حتى ولو تنوع الانتاج. فهو أكثر اثباتاً من المؤلف الذى يتتبع مقتضيات البدع العابرة. إن مسرحيات السيد حافظ رغم تصويرها شخصيات من أنواع متباينة

---

(١٥٤) السيد حافظ : حبيبتى أميرة السينما ، مطابع صوت الخليج، ص : ٢٥٨.

جداً، تظهرنا على تجانس كبير فى الرؤية وفى الوسائل الفنية المستخدمة لتقديمها" (١٥٥)

إن السيد حافظ فى اعتماده على جهاز مفاهيمى جديد وأدوات تحليلية حديثة حاول أن يقرأ من خلالها شخصيته التراثية والمعاصرة، لكن الجديد عنده بالفعل هو أنه جرد هذه المفاهيم من مضمونها الغربى وحاول أن يقرأ من خلالها واقع وآلية الإشكالية العربية المطروحة على الساحة.

يقول الدكتور الجابرى : " إن تحديد القراءة ومكانها واللحظة الحاضرية التى تمت فيها من الأهمية بمكان ، إنها المعطيات التى تتحكم فى القراءة، فتحمل القارئ على قراءة أمور معينة بكيفية معينة" (١٥٦)

التمرد والتلقائية فى مسرحيتى :

" مدينة الزعفران " و " ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا"

إن الفلك الذى تدور فيه المسرحية الأولى يتجدر فى أعماق الإنسانية ويكتنه أغوارها ، مما يجعل رؤية الكاتب شمولية تطل عبرها لتشمل المحيط الانسانوى عامة. بينما المسرحية الثانية يمكن القول أنها تدخل فى إطار شوفينى فهى تخص بلداً بعينه هو الشعب المصرى إثر هزيمة ٦٧. وإن كانت القضية تدخل فى إطار أشمل هو الصراع العربى الإسرائيلى. غير أن المواقف التى تثار على لسان الشخصيات يبرز من خلالها هذا الطابع المحدود فى طموحات الإنسان المصرى المقيدة بين جدران تلك النفوس المصدومة. وكما ينظر الأستاذ سعد أردش لهاتين المسرحيتين بأنهما محاكمة مزدوجة لكل من المؤسستين العسكرية والمدنية. الأولى تحاكم المؤسسة المدنية والثانية تحاكم المؤسسة العسكرية.

إن أهم ملاحظة توصلت اليها من خلال قراءتى لهذه النصوص هى أن السيد

---

(١٥٥) عبد الله هاشم:مسرح السيد حافظ الطليعى، دار الكتب، ط I، ١٩٨٥ ص : ٨٣.

(١٥٦) الدكتور الجابرى فى قراءته للفارابى : مجلة الأقلام ، السنة ٢ ع ١.

حافظ يكثف من الحيز المكانى المغلق فمدينة الزعفران، و ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا، والفلاح عبد المطيع، علمونا أن نموت وتعلنا أن نحيا. كل هذه المسرحيات تعتمد على فضاءات مغلقة وهى السجن. فهل يا ترى هذا التكثيف من الانغلاق له ما يعلله عند السيد حافظ ؟

ربما يكون ذلك تعبير عن المحاصرة النوعية لهذا الجيل " المحاصرة الداخلية: الانعزال والاغتراب عن هذا العالم : و" محاصرة خارجية" داخل هذه القوقعة الجهنمية المساماة بالعالم التى يخضع بموجب قواعدها لأساليب من القمع والخنق.

يقول الدكتور السعيد الورقى: " والمحصور هنا هو إنسان العصر الذى يمارس حياته بمشاعر متوثرة تثيرها آلاف الأشياء المحيطة التى تحاصر الوجود الإنسانى فى الزمان والمكان"[(١٥٧)].

إن هذا النوع من المحاصرة يؤسس داخل إنسان السيد حافظ تمرداً تلقائياً ويحفزه على التساؤل وبداية التساؤل تفجير للشحنة المكبوتة وزعزعة القيم السائدة. وبالتالى فرض حدود لهذه الذات واستنبات لمعالم الشخصية المتحررة من قيود هذا العالم. وكما قال ألبير كامو مستبدلاً الكوجيتو الديكارتى : " أنا أشك إذن أنا موجود" ب" أنا أتمرد إذن أنا موجود" إنه كان يهدف إلى خلخلة المنظور السائد ليعلن بداية استقرار الذات بل والإحساس بالمسئولية. وكما قال السعيد الورقى: " إن مسئولية البطل الثائر كما يراها السيد حافظ مسئولية نابعة أساساً من انتمائه إلى هذا الإنسان ومن وعيه لواقع عصره وإحساسه بمسئوليته تجاه هذا العصر بمحتواه المادى والفكرى"[(١٥٨)].

إن البطل عند السيد حافظ انطلاقاً من هذه التساؤلات يتولد لديه الوعى المأساوى كما يقول كولدمان. هذا المنظور المأساوى يتوزعه محوران

---

(١٥٧) د. السعيد الورقى : جريدة السياسة الكويتية ، ١٤ فبراير ١٩٨٠.

(١٥٨) نفس المرجع.

أساسيان. إما السالب وإما الإيجاب. ما الصحيح وما الخطأ..؟
فجميع الترسيمات الحوارية عند السيد حافظ تصطبغ بهذا المفهوم وتتنامى عبر هذه الوتيرة.
فإذا كان المستوى الحوارى لدى العوامل هو بمثابة مرحلة توسط لإظهار البنية الدلالية العميقة للنصوص. فإن السيد حافظ كمبدع لتلك الذوات يجسد البنية الدلالية للخط الدرامى الذى تبناه فى موقعه الإنسان داخل هذا العالم. وبالتالى رسم الحدود التى يعيشها والمعاناتة التى يكابدها، وفى نهاية المطاف طرح السؤال: ماذا يمكن أن نحقق وكيف السبيل إلى ذلك ؟
ففى مسرحية " علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا" يتحقق هذا التساؤل : يقول السجين الأول : لقد مات أتسمعين ؟ لقد مات.
المرأة الخريفية : مات ... كيف ؟[١٥٩]
وأتساءل بدورى: كيف يموت الوعى وتموت روح المقاومة. إن السؤال كما قلت سابقاً يكسر جدار التراجع والخوف.
" السجين الأول : كان يبوح ونحن نصغى.. ولم يكن يغضب من الطرق الاستفزازية قال أن القائد لا يستفز.
المرأة الخريفية : الركود كان يصارع الركود.
السجين الأول : نقص التطور هو المشكلة"[١٦٠]
يقول حسن عبد الهادى : " أما شخصيات السيد حافظ فإنها ضائعة فى خضم الحياة تبحث عن القيمة التى زيفتها أصابع الحضارة الحديثة، وتعيش وحشية رهيبة فى طريق سعيها إلى تلك القيم والمثل السامية سواء كان ذلك على الصعيد الاجتماعى الإنسانى أم الأصعدة الأخرى كالدين والسياسة

(١٥٩) السيد حافظ:علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا ، مطابع صوت الخليج ص:٧٧.
(١٦٠) السيد حافظ : علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا، مطابع صوت الخليج ص:٧٨.

والأخلاق.[١٦١]

وبالفعل أن هذه الترسيمات العالمية بمفهوم كريماس.

تظل غارقة فى سراديب هذا العالم الكابوسى بعلاقاته المتفسخة، والتحلل والفساد الذى بلغ حده الأقصى. كل هذه العوامل تؤسس محفزاً لهذه الشخصيات لتتحرك وتفعل.

" السجين الأول : سألته مرة... الدفاع الذاتى ؟ أم الكفاح العضوى . ابتسم لى وقال : الأول تهميد للثانى. سألته : الدفاع الذاتى أم حرب العصابات..؟ الدفاع الذاتى أم الحرب الشعبية ؟ ابتسم قال فى النهاية الدفاع الدفاع ومات.

المرأة الخريفية : مات اليوم أم الأمس ؟

السجين الأول : لا أظنهم قتلوه اليوم أو أمس... أظنهم قتلوا فيه الغد[١٦٢].

ونفس النغمة نجدها تسرى فى الحوار الذى يدور بين هادى وفؤاد من مسرحية الخلاص.

" هادى : كل السويس يوم ٥ يونيو كانت عايزة الفرح.

فؤاد : والفرح ليه ما تعيش ؟

هادى : ما تسألشى ليه ؟

فؤاد : أمال أسأل مين ؟ " [١٦٣]

ويزيد موضحاً :

" هادى : أنا اتقتلت فى السويس

فؤاد : قتلوك إزاى.

هادى : يوم ٥ يونيو

فؤاد : انا اتقتلت وجاى أقول لك خود بتارى"[١٦٤]

---

(١٦١) حسن عبد الهادى : مجلة صوت الخليج – نوفمبر ١٩٨١.

(١٦٢)السيد حافظ:علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا ، مطابع صوت الخليج ص : ٧٩.

(١٦٣) السيد حافظ : " الخلاص " مطابع صوت الخليج ، ص : ٢١٠.

(١٦٤) السيد حافظ : " الخلاص " مطابع صوت الخليج ، ص : ٢١٠.

إن هذه الاسقاطات تفسير إلى أى حد كانت الهزيمة محفزاً على صنع وخلق الكلمة / الفعل. إن النكسة كمجموعة أحداث تشكل المتنفس الذى خرجت عبرة تأوهات هذا الجيل فى صرخة تصم أذان العالم. بهذه النظرة البسيطة فى أرجاء ابداعات السيد حافظ ألخص منظوره لهذه الترسيمة المسرحية التى لفها فى تلك النغمة الشاعرية ليقدمها فى ذلك الوعاء المأساوى الحزين.

لقد انتظم السيد حافظ فى خانة المؤلفين المسرحيين لكنه لم يعاد المجالات الأخرى. وقد غرف من البحر التراثوى فأروى عطشه وغليله شعراً ونثراً ومن ثم لا نستغرب إذا وجدنا كتاباته تفوح منها رائحة صدى لهذا الذوق السليق والموهبة الفذة.

إن التصادم مع الواقع جاء صراعاً على الورق ونفثاً لكل الآلام والأحزان، كلمات أسى ولحن ميلودى وهذا هو السبب الذى جعل انتاجات السيد حافظ بهذه المواصفات المميزة تؤسس سيمفونية خالدة كما يقول الدكتور السعيد الورقى : "والسيد حافظ فنان معاصر بهذا المفهوم، فهو يعيش أعماله بمشاعر مستنفرة متحفزة ومتفتحة، إنه يحيا وكأنه كله حواس التقاط وتسجيل – وتعمل هذه الحواس عند السيد حافظ من داخل سيطرة التوتر والشعور بالحصر، فيقدم للمتلقى شحنات متوالية من الإنبهار المدهش والمثير، فهو لا بقصد من فنه أن يهدهد حواس المتلقى وإنما يرمى إلى أن يحدث فى داخله صدمة المباغتة التى تولد فيه التوتر والحيرة والتساؤل.

وبسبيل البحث عن أحداث توالى القرع بالصدمات، يبحث السيد حافظ عن كل ما يمكن أن يساعده فى غايته، ولعل هذا هو السر فى أن أعماله باستمرار تجارب تجريبية"(١٦٥)

(١٦٥) د . السعيد الورقى ، جريدة السياسة الكويتية ١٤ فبراير ١٩٨٠.

خاتمة

لعل أهم الاستنتاجات التى توصلت اليها فى هذا البحث المتواضع تتلخص فيما يلى :

أن السيد حافظ كاتب تجريبى: فهو ينتمى إلى المدرسة الطليعية التى تصب مرتكزاتها ضمن المنظور الحداثوى، بمعنى آخر أن الكاتب فى تعامله مع اللامعقول أو التجريب لم يكن مجرد تمثل لأدوات ومفاهيم تحليلية حديثة من أجل مسايرة التطور المسرحى فى الغرب، وإنما كان تعامله مع هذه الظاهرة عن قناعة خاصة تؤكد بأن الفكر ليس له موطن خاص. ومن ثم جاءت كتاباته إفرازاً جديداً تتموضع فيه الذات العربية فى قوالب غربية. أى أن السيد حافظ استوحى الإطارات الغربية لكن الشحنة المضمونية انصبت على معالجة الهموم العربية.

فيما يخص التراث نجد أن السيد حافظ لم يكتف بنسخ هذا الموروث والتقاط جميع تفاصيله. بل انتقى الطروحات والنماذج الحاملة للرؤية المستقبلية . لقد حاول مساءلة هذه البنية التراثوية وفكك مفاهيمها وبالتالى صياغة بنية جديدة حتى تتقاطع فيها وتتلاحم الممارسات الماضوية على ضوء أحكام واقعية لحظية.

السيد حافظ نموذج لمحيطه وبن لحظته : على ضوء النصوص الإبداعية للسيد حافظ كتجسيد للبنيات الفوقية والمنظومات الفكرية الفنية تتوضح الشروط الاجتماعية التى أفرزت لنا هذه النمطية الكتابية، باعتبار أن أى كتابة ابداعية هى إضاءة تفسر المعمار الاجتماعى والسياسى المقترن بأى إبداع.

إن السيد حافظ يدخل ضمن هذا السياق ليؤسس ممارسة خاصة تفجر الوعى بالمسئولية . وهذه الممارسة المتطلعة إلى تغيير بنيات هذا المجتمع تحمل فى طياتها بصمات المسار المجتمعى الذى تنتمى إليه والذى رافقته عدة ملابسات – الثورة الناصرية ١٩٥٢، نكسة (٦٧) – وبالتالى تتحدد نمطية الوعى

الطليعى القومى بل الإنسانوى الذى نادى به السيد حافظ. ضمن هذا المنتظم الاجتماعى بصورته المتحققة بعد النكسة يظهر المؤلف كمرآة عاكسة لتطلعات هذا الجيل ومفسرة للمنظومات الفنية التى تخضع للصيرورة الاجتماعية. هذه الصيرورة النوعية يلتقطها السيد حافظ كمضامين تغنى البحث وترضع حواديه. بل أن هذه الكتابات تؤسس وتفرز لنا ملامح الرؤية الخاصة للكاتب بل تنجز لنا صياغة مفهومية تختزل صورة الواقع الممكن الذى ينشده الكاتب. وأتساءل إلى أى حد وجهت الممارسات الاجتماعية الحقل الثقافى الذى يمثله السيد حافظ؟ بمعنى آخر إلى أى حد استطاع أن يكثف اللحظة الاجتماعية من خلال معالجته الفنية؟

إن السيد حافظ بما له من خصوصيات وتلوينات مميزة استطاع أن يبسط لنا جهازاً مفاهيمياً جديداً تبرز من خلاله إدانته لأساليب العالم القمعية والمزيفة. وهذا ما يجعل جل كتاباته تدور فى فلك واحد، هذه الدورانية والتكرارية هى طابع تأكيدى على منظومة رئيسية هى الطابع الانسانوى الذى يبصم جميع انتاجاته دون استثناء.

إن هذا المنظور لم ينجز عبثاً ولا ممالأة منى ولا ومجاملة ولكن جاء بعد معاينة وتقص لبنية النصوص التى توافرت لدى. والتى تثبت هذه الحمولة الفكرية الفنية التى تحدثت عنها. من بين هذه النصوص : " حكاية الفلاح عبد المطيع، علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا، الخلاص، حبيبتى أميرة السينما ، ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا ، أبو ذر الغفارى، مدينة الزعفران....."
إن هذه النصوص فى مجملها هى دعوة اجتماعية انسانوية.

لقد كان الهدف الأول الذى أتغيا من وراء هذه المنطلقات هو أن الإبداع ابن لحظته، ما دامت الشروط الاجتماعية الإيديولوجية هى الموجهة لمشروع المبدع فى تجليه علاقة العمل الفنى بالمسار التاريخى المعيش . لكن هذا المنظور قد ينفعل بلحظته ويتجاوزها إلى ما لا نهاية وعندها يصبح التاريخ الكائن تاريخاً ممكنا.

وكاستنتاج أخير أرى أن النقد الموضوعى المنصف هو الذى يدين بتعيته النسبية للنص الأدبى، فينطق المسكوت عنه فى النص ليؤسس على لغته لغة خاصة. ولا شك أن الكثير من الانتقادات التى وجهت إلى السيد حافظ كانت حيفا وظلماً فى حقه تغلب عليها السمة المؤسساتية ، بمعنى آخر إن الدراسات النقدية فى جلها والنقاد الذين قاموا بهذه العملية كانوا حفارى قبور، خدامين أكثر مما هم نقاد مبدعين يعون مسئوليتهم أمام هذا الفن ويتمثلون أدواته بكل موضوعية وصدق . إلا القليل منهم أذكر على سبيل المثال الدكتور السعيد الورقى والاستاذ سعد أردش، وعبد الله هاشم وهم فئة قليلة.

<u>المراجع</u>

<u>الكتب :</u>

د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى – عالم المعرفة ، ١٩٨٠.
د. شوقى ضيف : الأدب العربى فى مصر – دار المعارف ، ١٩٧٦.
د. عبد الله هاشم : مسرح السيد حافظ الطليعى – دار الكتب، ١٩٨٥.
د. لطفى فام : المسرح الفرنسى المعاصر – الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤.
يوسف الشارونى : اللامعقول فى الأدب المعاصر ، دار الكتاب العربى ع٢٢٦.
حنا عبود : مسرح الدوائر المغلقة – منشورات اتحاد الكتاب ١٩٨٢.
د. حسن حنفى : التراث والتجديد " موقف من التراث القديم" – دار التنوير.
د. محمد عابد الجابرى : نحن والتراث – دار الطليعة ط٢ ، ١٩٨٢.
سارتر : دفاع عن المثقفين – كاليمار – باريس ١٩٧٢.
د. رشاد رشدى : نظرية الدرامات من أرسطو إلى الآن–دار النشر – بيروت.
عبد الكريم برشيد : حدود الكائن والممكن – سلسلة الدراسات النقدية (٣) دار الثقافة.

<u>المجلات :</u>

مبارك ربيع : الرواية العربية الجديدة – مجلة الأداب ، ١٩٨٠، ع ٢–٣
أمير اسكندر : الثورة والمسرح الدرامى فى مصر – المجلة، عدد ١٠٣، ١٩٦٥.
احمد عنتر : قضايا المسرح المصرى المعاصر–فصول، مجلد٢،ع٣، ١٩٨٢.
عبد الكريم برشيد : السيد حافظ بين التأسيس والتجريب – المهد عدد ٣–٤ السنة١ ، ١٩٨٢.
جيمس روس : ترجمة فاروق عبد القادر – المسرح التجريبى من استانسلافسكى إلى اليوم. فصول، مجلد ٢ ع ٣، ١٩٨٢.
محمود سمرة:مسرح اللا معقول مارتن اسلين. العربى عدد:١٢٤ السنة ١٩٦٩.
اسماعيل الامبابى : الإبداع والتجريب فى مسرح السيد حافظ – مجلة المعرفة عدد : ٢٥٤، السنة ٢٣.
زينب منتصر : مقدمة فى استخدام التراث – الأقلام ، عدد : ٧ السنة ١٢ نيسان ١٩٧٧.

يوسف عبد المسيح ثروت : " استفتاء الطليعة" – المسرح والتراث – الطليعة الأدبية ، عدد : ٣ ، السنة : ٣ ، ١٩٧٧.
محمد مسكين: حول الكتابة المسرحية – آفاق ، عدد:٥ نوفمبر ١٩٨٥.
عبد الرحمن بن زيدان : دراسة لمسرحية أبى ذر الغفارى – مجلة الثقافة العربية – عدد : ٦ ، السنة : ١٢.
حسب الله يحيى : مجلة فنون العراق ، عدد: ٨٤ نيسان ١٩٨٠.
د. محمود القاسم : مجلة الباحث ، السنة ٥ ، عدد : ٣/ ٢٧ آيار حزيران ١٩٨٣.

المسرحيات :

السيد حافظ : مسرحية الخلاص – مطابع صوت الخليج.
السيد حافظ : ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى، الحانة الشاحبة اللون تنتظر الطفل العجوز الغاضب ، مطابع صوت الخليج.
السيد حافظ : حبيبتى أميرة السينما ، مطابع صوت الخليج.
السيد حافظ : حكاية الفلاح عبد المطيع، مطابع صوت الخليج.
السيد حافظ: ٦ رجال فى معتقل٥٠٠ شمال حيفا، مطابع صوت الخليج.
السيد حافظ : علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا، مطابع صوت الخليج.

الجـــرائـــد :

عبد الله هاشم : صحيفة الجماهيرية ليبيا – ٢٥ سبتمبر ١٩٨١.
أحمد فضل شبلول : جريدة الثورة – عدد : ١٢ / ١٩ اكتوبر ١٩٨١.
د. سعيد الورقى : جريدة السياسة الكويتية – ١٤ فبراير ١٩٨٠.

حـــــوارات :

حوار مع السيد حافظ : الأسبوع المغربى – ١٠ مارس ١٩٨٤.
أحمد غانم : السيد حافظ ومرآة لجيلى – ٥ مارس ١٩٨٥.

ملحـــــقات :

سعد أردش : مقدمة حبيبتى أميرة السينما للسيد حافظ.
إبراهيم عبد المجيد : السيد حافظ حالة من التمرد والتحريض الحضارى ملحق بمسرحية أبى ذر.

من المكتبة الخاصة :

د. عبد الرحمان بن زيدان : حكاية الفلاح عبد المطيع " مسرحية السخرية والتقاط المفارقات".

نقد مسرحى حول مسرحية
"كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى"
(نقد وتحليل سميرة أوبلهى – المغرب)

أصبح من نافلة القول أن الادب اصيب بنوع من التخمة بسبب الالتزام بالترسيمات الجاهزة التى تقف حاجزا امام تجليه الاحداث وكشف الشخصيات وتحركاتها، ولمعرفة الاسباب الحقيقية الكامنة وراء ذلك لابد من تحر وتقص بل مغامرة ومجازفة لتقريب هذه الحقيقة من الاذهان.

وفى اعتقادى ان الطريقة المثلى هى عزل كل النصوص التى ترسم صورة باهتة للواقع عناصر ذات تشابك معقد وسديمى، غرضها هو تكريس واجترار الواقع المزيف، وطمس معالم الواقع الفعلى. وفسح المجال امام ابداعات تعانق الانسانية، تشاركها همومها واحزانها وتخلخل البنية الداخلية للمجتمع وتحاول الوقوف على حتميتها من بين هذه الانتاجات مسرحيات السيد حافظ.

وسأركز فى معالجتى على الشخصيات فى تآلفها مع الاحداث (على اللغة كقيمة فنية تنقل لنا أبعاد النصصو وتكشف لنا عن محتوياتها)

عملية تتبع حياة شخوص السيد حافظ تستخلص معها المعالجة الدقيقة فى تقريب وظيفتها وتحديد أدوارها ومدى أهميتها دون أن يلتفت القارئ الى ماهو رئيسى، وماهو ثانوى فالصورة التى يبدو بها البطل وهو يحقق مهمته ويجسد حادثة انسانية واقعية الى جانب الشخوص الأخرى التى يحاول الكاتب أن يبتكر لها الاطار الخاص بها، والذى يخدم أبعاد النص اجتماعيا واقتصاديا وسياسا. بمعنى آخر أن هذه الشخصيات تتحرك بطريقة متوازنة لتخدم تطور الاحداث، وهى تضع رقابة على تصرفاتها بطريقة تلقائية.

ففى مسرحية(كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى) نجد الأم والفتاة يعلقا أوانى حول صدرهما، وهذا رمز لفكر انسان متخلف لازال يدور فى فراغ بمضغ عجين الماضى، ونفس هذا الشئ ينطبق على الزوج والزوجة، انهما يعيشان خارج حدود هذا العالم لانهما يفكران بمزيلة ترسبت عليها مخالفات ماضى سحيق لم تعد مسايرة لتتعايش وعالمنا هذا.

أن ما نعانى منه هو اجترار القديم دون محاولة تجاوزه او الانطلاق منه الى الجديد.

الزوجة: الابرة قد صدأت

المذيع: مازالت ترضع الغرابة وتعيش فى عالم غير العالم

ان اعتراض الزوجة على فكر الزوج الذى يحاول ان يقفز ويتخطى هذه الحواجز فى عالم تقتل فيه الفكرة الفراشة وتجهض قبل ان تولد تخلق انفاسها قبل أن ترى النور، لابد أن تكون رحلة شاقة، والتفكير فى كل شئ وعدم الاستقرار على شئ فى الحصيلة.

ويبقى السؤال مطروحا ،هل تم فعلا التحول الى هذا العالم من بابه الواسع من الفكر الى الكنة أم أننا وقفنا فى الطريق نجمع الادوات التى اثقلت كاهلنا وأضعفت قوانا فلم نعد نقوى حتى على حمل انفسنا.

انها رحلة شاقة ومتعبة حقا رحلة البحث عن الذات الانسانية، عن الهوية الحقيقية عن الذات المعطلة من منح عطاءاتها، والافساح عن الكلمة والحقيقة، من الفوضى الى النظام، من البحث الى الاكتشاف من النوع على عالم الابداع والغوص فى أعماق الحقيقة بدل الجرى وراء الزيف، وراء الكبرياء والكرامة المزيفة التافهة.

ان شخصية البطل عادة تأخذ دور الريادة داخل النص المسرحى، وتتشكل من مجموعة من القيم التى تعكس الانتماء الى الواقع الاجتماعى، كما تسامح فى تقديم مستوى الوعى بالظرف التاريخى وذلك باكتناه وسبر اغوار الوقائع فى محاولة البحث عن الحقيقة.

أن البطل فى مسرحيات السيد حافظ هو شخصية قوية متقضة تحاول أن تتأقلم مع الوضعية لاثبات كيانها وذاتها.

وفى بحث عن هذه الهوية تتلاقى الجذور التاريخية وتتفاعل والواقع المادى الحاضر. يقول المذيع البطل فى مسرحية (كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى) نضحك بالرغم من أن صوت القهر فى داخلنا.. وسيظل يسخر

حتى نرى بأعيننا المستحيل، ونمتطيه جوادا. ونبصق ممارسة السذاجة فى الواقع وفى الانسان.

وان كان الكاتب ينتهى الى زج الحوادث المفاجئة، فيأتى متساويا مع الهيكل العام للموضوع وهذا اعتبره ضربة لازب فالبطل يتحرك لحسب ما تقتضيه بعض الحوادث فى صيرورتها وثورتها فليس الاساس فى اكتمال العمل الفنى وتماسكه ان يظهر البطل فيه باستمرارية من البداية الى النهاية وان تتبلور الاحداث فى قالب واحد وتتخذ صيغة ثابتة ان ما يجعل العمل الفنى متماسكا، ومنصهرا فى بوتقة واحدة، ليس هو توحد الابطال فى كتلة واحدة. ولا الربط بين البقع المكاية والفترة الزمانية، بقدر ما هو استعداد كبير من طرف الكاتب يجد معه القارئ نفسه مسوقا لتسجيل علاقات وان كانت مرحلية، تنتقل فيها روح الكاتب لتتعانق واحساس القارئ وانطباعاته، وكل هذا من خلال ما يطرحه كتحليل لنفسيات الابطال او الشخصيات المركزية داخل النص. فى هذه اللحظة بالذات تنتفى الحدود بين الشخصية وروح الكاتب واحساس القارئ، فيتحقق التمازج تلقائيا، وتتضح البؤرة التى تتجمع عندها مكونات هذا العمل الفنى.

(الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء)

أن العناصر البنائية التى تحدد لنا فضاء هذه المسرحية، والتى حددها الكتب نفسه فى ثلاثة تحويلات، تكمن فى وحدة الحدث، ووحدة الموقف او الفعل. فالامحدود فى سماء هذه المسرحية تنسحب عليه سمات المحدد، فالشخصيات تنتمى الى لون غير محدد، ترتدى أقنعة سوداء لنتبين معها اللون الحقيقى ونرتدى ملابس بيضاء، ولا تقوم بشئ محدد (طحن الفراغ).

المكان: لا يشير الى مكان بعينه، فالشخصيات المسرح التى تدور لا تستقر على حال.

فالمشكلة اذن اعمق من التحديد ،أنها تطرح قضية ذات أبعاد انسانية

تتلاشى معها الحدود السياسية والاجتماعية والادبية الفنية لتذوب فى الاعماق وتفتت معها المكونات السطحية.

أن السيد حافظ ينطلق من لا شئ اللامكان واللازمان لتجدنا ونحن نقرأ هذا النص وغيره منصهرين وملتحمين اشد الالتحام مع الحديث الرئيسى ومن ثم وحده الفعل بين المرسل (الشخصيات) والمرسل اليه.

تقنية الكتابة عند السيد حافظ

إذا انطلقنا من القاعدة التالية ان الاسلوب ينبغى ان يكون واضحا سهلا بعيدا عن الزخاريف التى يحيا معها القارئ، انها ركام من الاكاذيب المنمقة التى تفقد الكلمة معانيها وتبدو اللفظة لا وزن لها.

ولذا فإن كتابات السيد حافظ تنطلق من تصورات واضحة فكأنه يدرك تمام الادراك ان الكتابة تتوجه الى قلب القارئ قبل أن يقرأها بلسانه – ولذا يختار اللهجة المناسبة البعيدة عن الكليمات المبتذلة، ليدعم الموضوع الاساسى حتى يفهم القارئ البسيط والقارئ المثقف، وحتى لا يعزز غموض الموضوع بغموض فى الاسلوب.

أن أمتلاك تقنية الكتابة، وحين أقول الكتابة ليس أى نوع من الكتابة بل أقصد أمتلاك الكاتب لقناعة شخصية فى توظيف لغة شاملة الغرض منها التركيز على تفاصيل الاحداث، ومحاولة نقل الواقع فى صورة مصغرة متحركة من خلال الشخصيات وأدوارها وتصرفاتها.

أن ما يحتاج اليه العمل الفنى هو الدقة المتناهية فى بلورة الاحداث ومن ثم تمريرها عبر اسلوب نفاذ، وما يستنتج من الاعمال الفنية للسيد حافظ ان المضمون يساير الى حد كبير جانب الشكل. فالاحداث لا تبقى معلقة فى الفراغ، بل تخرج فى صورة متفقة وما وضعه الكاتب من تخطيط بقوانينه حيث تتسرب الفكرة مباشرة وبدون أى ضغط الى ذهن القارئ، فيتلقاها، ويحاول أن يتتبع ما تنطوى عليه من حقائق.

سميرة أوبلهى مكناس – المغرب.

التـــراث والمســـــرح

مسرحية " حلاوة زمان "

السيد حافظ " نموذجا "

بقلم : فاطمة زكاوي

مدخل:

علاقة المسرح بالتراث

إذا أردنا أن نقدم نظرة عن معنى كلمة مسرح بمقوماته الرئيسية "الحركة والكلمة والوسيقى" فإننا نستطيع أن نقول بأنه تشكيل للمشاعر والأحاسيس الإنسانية و صورة من صور التعبير عنها ، مستعينا في ذلك بوسائل ومؤثرات أخرى كالديكور والملابس والإضاءة والمكياج..

ولكن على الرغم من التعاريف العديدة والجاهزة في بعض الكتابات والمؤلفات حول هذا الفن ، فإننا لا نستطيع أن نجد تعريفا دقيقا يمكن قبوله والأخذ به حول المسرح . فمثلا نجد أن معظم المعاجم الأوروبية سواء منها الأنجليزية أو الفرنسية تقر بأن المسرح فن متعدد الأشكال واسع التجليات ، إلا أنه لا يكتمل إلا بتقديمه للجمهور الذي يشاهده.

وكلمة مسرح تعنى الرؤية في اللغة الأنجليزية ، أي أن هذا الفن يدخل ضمن الفنون البصرية التي لا تكتمل إلا بالمشاهدة أما فى اللغة العربية ، فنجد أن الكلمة كانت تعني قديما الفضاء أو المكان المتسع ، مما يفسر اختلاف مفهومها حسب العصور العربية ، على اعتبار أن العرب لم يعرفوا فن المسرح (بالمعنى الواسع للكلمة) إلا بإرتباطهم بالغرب نتيجة تلاقح الثقافات. الشئ الذي دفعهم إلى الإحتفاظ بتسميته الغربية "تياترو" حسب ما ورد في كتاب "رفاعة الطهاطاوى"(١٦٦).

وعلى العموم فإذا أتفقنا على تعريف ما ، فإننا نستطيع أن تمثل التعريف الذي قدمه الدكتور أحمد أبو زيد حول المسرح فى قوله(١٦٧): "إن كل إنسان يستطيع أن يكون لنفسه تصوره الذهني الخاص به عن فن المسرح، وذلك في ضوء تجربته واهتماماته الشخصية . ما دامت هي التى

---

(١٦٦)رفاعة الطهطاوى: تلخيص الإبريز دار التقدم/مصر بدون طبعة١٩٠٥ ص١١١

(١٦٧) أحمد ابو زيد : دراسة ما قبل لا مسرح مجلة عالم الفكر العدد ٤ الكويت ١٩٨٧ ص ٨

يقدمها المتخصص".

إن الذى يستطيع منا اليوم أن يلتفت الى الوراء ، وأن يتتبع مختلف المراحل المسرحية، فإنه حتما سيدرك بأن اليونان هم أسبق الناس إلى معرفة المسرح حيث كانت المسرحية تؤدى شعرا أمام الجمهور في مسارح "أثينا" وازدهرت على أيدي رجال كبار أمثال : سوفوكلس ، يوربوديس وايسخيلوس.

أما عن المسرح فى الأدب العربى ، فيكاد يجمع معظم المفكرين والأدباء ، على أن ظهور المسرح بعامة في العالم العربي ، كان في أوائل القرن١٩. أو قبله بقليل بمجيء الحملة الفرنسية الى مصر. وأن العرب لم يعرفوا المسرح ولا الأدب التمثيلي ، مما يقطع بأن المحدثين منهم أخذوا هذا الفن الأدبي عن الغرب ، ونقلوه إلى الثقافة العربية وقدموه إلى فئة خاصة من المجتمع هي "فئة الأِياد ، وأصحاب الإدراك" كما يقول "مارون النقاش" الذي نشر أول نص مسرحي سنة ١٨٤٨ عن مسرحية موليير (لابخيل) ، حيث يؤكد بأن المسرح العربي نشأ نخبويا[١٦٨] ، وما زال كذلك ، أما الفن التلقائي البدائي أو الأشكال الما قبل مسرحية ، من نوع (خيال الظل ، الأراجوز ، الحلقة ، البساط) فهو لا يفكر في نقد الحياة، وإنما يهدف الى مجرد التسلية.

وإذا كان "مارون النقاش" قد وضع البذرة الأولى للمسرح العربي ، واستنبتها بشكلها الذي بهره في الغرب ، فإنه قد فتح في الوقت نفسه عهد التبعية للمسرح الأوروبي ، التي ظلت لسنين طويلة مهيمنة على عقول الكتاب والمفكرين الى أن اكتملت معالم اليقظة العربية التى أتسمت بالنزوع الى التحر من الهيمنة الأوروبية بشتى مظاهرها ، ومن بينها

---

(١٦٨) محمد مسكين: المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية مجلة الوحدة العدد ٩٥/٩٤ يوليو ١٩٩٢ ص ١١

الهيمنة الثقافية ، عند ذاك دعا الأدباء إلى التجديد في فنون الأدب العربي التقليدية بما فيها المسرح ، فقد كان لابد من ظهور محاولات الإستقلال والخروج عن المسرح الوروبي ، وإيجاد مسرح جديد يؤدي مهماته المطلوبة منه ، وقد تبلورت أولى هذه المحاولات بدعوة "يوسف إدريس" إلى العودة الى مسرح (السامر) واستنباط التراث ، فيما اتجه "توفيق الحكيم"برغم تجربته الذهنية وعالم المجردات والأفكار الفلسفية إلى تراثه الشرقي الثقافي في محاولات لجس النبض عن طريق التجريب بأشكال تراثية مصرية متعددة ، وغيرهم كثير.

وإذا كانت علاقة المسرح بالتراث هي موضوع هذا البحث فإنه لابد من الوقوف على تعريف و لو وجيز لمفهوم التراث.

مفهوم التراث:

اختلفت التعاريف حول "التراث" ومفهومه باختلاف الإنتماءات السياسية والفكرية ، وتباينت بذلك آراء الأدباء والمفكرين قبل وبعدتوظيفه ، وفي هذا السياق نعرض لبعض المقالات التي تطرقت لهذا المفهوم ، وتعريفه.

يقول الدكتور حسن حنفي : حول تعريف التراث:

نرى بأن التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي ، داخل الحضارة السائدة قضية موروث ، وفي نفس الآن ، قية معطى حاضر على عدة من المستويات(١٦٩)

وذكر الدكتور "عبد الله العروي" فى مقال له بعنوان قضية التراث والإنبعاث الحضاري ، تعريفا لمفهوم التراث يقول فيه: يستعمل القرويين كلمة Tradition فى علم الاجتماع وعلم الكلام ، وتعني في المجال الأول كل ماهو موروث في مجتمع معين من الأجيال الغابرة العادات ، الأخلاق ،

---

(١٦٩) حسن حنفي كتاب التراث والتجديد ، دار التنوير للطباعة والنشر لبنان الطبعة ١ سنة ١٩٨١ ص ١١

الآداب ، تعابير التنظيمات ، وهذا هو بالضبط ما تؤكده كلمة التراث شريطة ألا نحدده فيما هو مكتوب أو مروي(١٧٠).

وكلمة تراث كما تمثلها الدكتور " السيد حافظ":

ليست هي التاريخ ولا الأساطير فقط ولا الحكايات القديمة ، إن ما حدث بالأمس هو تراث وما يحدث اليوم غدا يصبح تراثا ، أي أن كل ما مضى في يوم جديد أصبح تراثا ، فالإنسان يقاس عمره بالأيام ويصبح ما فيه أمس تراث، فالتراث (عنده) هو الأب والأم والدار والعرض والأرض."(١٧١)

من مجمل التعريفات نستنتج بأن يمثل تراكما ثقافيا من عادات وتقاليد ، وقيم وأخلاق ومثل يكتسبها الفرد ويستند إليها في مختلف إبداعاته واكتشافاته وإنجازاته الجديدة. مما يجعل مسألة التراث مسؤولية ملقاة على عاتقنا ، يجب الحفاظ عليها والرجوع إليها وإحياؤها لاستخلاص العبر منها ، وإلى هذا أشار الدكتور عبد السلام بنعبد العالي في مقال له بمجلة الرافد يقول:

لا يتلخص التراث فيما يسمى ثقافة عالمية، ولا تؤول مسألته إلى مجرد مسألة منهجية ترتد إلى مجرد صعوبات منهجية تتمثل في كيفية استعادة الماضي، ودراسة التاريخ ، وتأويل النصوص وتحقيقها ، إن الأمر يتعلق بصفة أقوى من ذلك، بثوابتنا الفلسفية ، بمفهومنا عن اللغة وعن التاريخ، وعن الهوية ، بل وعن الكائن ذاته ، فإما إذن تعد الهوية معطى أولا ويقذف بالآخر في خارج مطلق ويكون التاريخ إحياء لنفس خالدة ، وتقوية للوهم بالخلود ، أو تكون الهوية أمرا يغرى ويكتسح ، وحينئذ يكون البحث في التراث إصغاء لأصواته المتعددة ، أما أن يكون التاريخ تكرار لا يمل للصورة التى استطاعت أن تسود والتي يقدم بها التراث ذاته

---

(١٧٠) عبد الله العروي . قضية التراث ، والإنبعاث الحضاري مجلة الفكر المعاصر عدد ١٢ ص ١٨.

(١٧١) حوار مع الدكتور السيد حافظ بتاريخ ٢٠٠٢/١١/٢٨

ويؤرخ لها ويعيها ، أو يكون تملكا لفراغاته وحفريات لصمته التفاتا للمنسي منه(١٧٢)

والتراث كما يفترضه الدكتورط محمدم الكغاط" وجد منذ أن أخرج آدم (عليه السلام) من الجنة إلى الأرض ، وما وقع له مع حواء والشيطان ، وما عاشه قبل ذلك وبعده ، كل ذلك كان يشكل بداية التراث الإنسانى.(١٧٣)

والذين يعادون التراث، ويثورون عليه لا يمكنهم أن يجهلوا حضوره في سلوك الإنسان ووجوده في المشاعر والاحاسيس ، لأن البناء الفكري والسلوكي للإنسان يتركب من الماضي والحاضر ، والحاضر ماض غدا وأشياء الماضي عبارة عن تراث ، ومأثر تقع عليها العين ، وتتأثر بها الأحاسيس، وتتشكل في الأعماق لتبدوفي نشاط الإنسان وإبداعه في الحاضر من أجل خلق ماض جديد.

أما عن نظرة الإنسان العربي إلى التراث فقد تمثلت في ثلاث مواقف:

١- الموقف الرافض: وهو الجاهل به أو ممن استلبته الثقافة الغربية وحضارتها وعلومها وتقنياتها وأموالها ، أو ممن تكونت لديه قناعة بأن تحكم التراث وهيمته، هو السبب في التأخر والتخلف من الثقافة العربية.

٢- الموقف المناصر: الذي يعتز بالتراث ويؤمن بضرورة التمسك به والإقتصار عليه وحده ، فهو الماضي والحاضر والمستقبل ، فلا حاجة لنا بما عند الغرب.

٣- الموقف التوفيقي: الذي يجمع بين ما في الماضي وتراثه من مفيد صالح ، وبين ما عند الآخر من علوم وفنون مفيدة صالحة، تدفع بنا إلى الأمام.

---

(١٧٢) البشير أبرير . الخطاب اللساني بين التراث والحداثة، مجلة الرافد العدد ٤٧ يوليو ٢٠٠١ ص ٨٦

(١٧٣) محمد الكغاط : التراث والمسرح ، مجلة الثقافة العربية العدد ٥٠٩ ص ٩٦ سنة ١٩٩٨.

بحيث نحافظ على هويتنا، ونواكب التطور الإنساني في الطريق الصحيح(١٧٤). ويعد التراث على العموم مصدرا من مصادر الإلهام ومجالا من مجالات الإبداع الفني ن وهو الأرض الصلبة التى يقف عليها الأديب ليصنع أدبه.

ولقد أنتشرت ظاهرة توظيف التراث في أدبنا الحديث على نحو لم يعرفه أدبنا القديم، وذلك لإيمان المفكرين والأدباء بأن التوظيف هو السبيل لإبداع نص مسرحي جديد تتوفر فيه صفة الحداثة ، وهذا لا يعني عزلة أدبائينا عن الترايات العالمية التي تخصب فكرهم ووجدانهم وفنهم ولكنه يعني أن يكون الأدب معبرا عن طبيعة المجتمع العربى محافظا فى تجديده على الأصالة والخصوصية، بحيث لا يحدث فصلا قطعيا بين التراث والمعاصرة.

فإذا كان الشعراء العرب قد عادوا إلى التراث وحاكوه في مدرسة الإحياء التى يترأسها البارودي ثم بعد ذلك في المدرسة الإتباعية (الكلاسيكية) والمدرسة الإبداعية (الرومانسية) التى تمثلت في تيارات : المهجر وأبولو والديوان ثم التجديد فى الشعر الحر كله.

فإن المسرح العربى المعاصر لم يشعر بهذه الصحوة إلا بعد مئة عام من العمل المسرحي ، لكن قبل الخوض فى العلاقة التى تجمع بين المسرح والتراث ، لابد من التطرق أولا الى مفهوم التاريخ وإلى تحديد العلاقة التى تجمع بينه وبين المسرح. فلربما اتطعنا أن نتمثل كيف جاءت فكرة توظيف التراث في المسرح العربي الحديث والمعاصر؟.

- التاريخ وعلاقته بالمسرح:

إذا اعتبرنا أن التاريخ هو مجموع الأحداث التي وقعت في الماضي، أو تركيبة معتمدة على وثائق وشواد عديدة ، حيث يصبح التاريخ مجموعة

---

(١٧٤) عز الدين بونين . الشخصية فى المسرح المغربي ، بنيات وتجليات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية أكادير ١٩٩٢ ص ١٥٩.

من المقولات حول الماضي مكتوبة في كتاب من صنع المؤرخ. فإنه حري بنا أن نستنتج العلاقة التي تجمع بينه وبين المسرح. فكلاهما يعنى بالموقف أوالحالة التى يتقرر فيها مصير فرد أو جماعة ، ويبرر الصراع بين طرفين وتكون هناك شخصية تحمل قيما ودلالات ويكون هناك حدث أو أحداث يمكن استثمارها فى عمل إبداعي لكن هذا لا يعنى أن العلاقة بينهما علاقة اعتباطية، فكما يقول "ارسطو" أن ثمة فرقا بين التاريخ والمسرح ، فالأول يروي الأحداث ويسردها كما وقعت فعلا ، والثاني يروي الأحداث التي يمكن أن تقع ، وإن كنت لا أميل كثيرا الى تصنيف أنواع املسرحيات حسب موضوعاتها ، فإن المسرحية التاريخية أو الدراما التاريخية هي معالجة أو إعادة صياغة إحدى الحقب التاريخية أو تناول حياة إحدى الشخصيات التاريخية، أو انتقاء حال أو موقف أو حدث تاريخي تصلح لمعالجتها في شكل مسرحي يضع فيه الكاتب المسرحي رؤياه الخاصة بما يتناسب وروح العصر من خلال الإفادة من الميراث الفكري الموجود فى المادة التاريخية بحيث يبقى التاريخ واحد من أهم المصادر الغنية للكتابة الرامية ، وحيث يرتبط الماضي بالحاضر في صياغة فنية جديدة قوامها عناصر المسرح ولغته وتقاليده[١٧٥].

وما نهتم به في هذه الدراسة هو أهمية الإفادة من المادة التاريخية وما فيها من صور مختلفة ومواقف إنسانية يمكن توظيفها واسقاطها على الواقع المعاصر. د ون تحوير للحقائق التاريخية أو تزييف لشخصياتها. فالتاريخ وعاء لصيانة الموروث وصندوق لحماية الكنوز من التلف والضياع ، ولا يستطيع الكاتب المسرحي صياغة عمل مسرحي فيه الحياة والحيوية والتأثير من غير أن يعمل على إضاءة الوقائع التاريخية فى رؤيا فنية متماهسكة من خلال الفحص الدقيق للمادة التاريخية ومصادرها وفق

(١٧٥) محمود إسماعيل بدر . لماذا المادة التاريخية في المسرح ؟ مجلة الرافد العدد ٤٣ سنة ٢٠٠١ ص ٢١.

الإعتبارات السائدة في العصر. ذلك أن المادة التاريخية تتيح للكاتب والفنان مساحة حقيقية من حرية التعبير قد لا يجدها فى أحداث الموقع المعاصر. وإن كانت بعض الأحداث المعاصرة تضاهي في أهميتها محتوى الأحداث التاريخية.

ولكن السؤال المطروح هو إلى أي مدى يمكن القول أننا حققنا الهدف المنشود من معالجتنا للمادة التاريخية؟

الدلائل تشيرالى نجاح بعض المحاولات في مصر وسوريا والمغرب وتونس والأردن ، في الخروج بصياغات درامية تتناسب إلى حد كبير مع العصر والمجتمع ، غير أن تعامل المسرحيين العرب مع التاريخ والتراث والأسطورة ، مازال يعاني من قضايا وإشكالات عديدة ، نذكر من بينها:

- تناول المادة التاريخية وتوظيفها في إيديولوجيات الخطاب السياسي الموجه لخدمة أفكار محددة ، قبل الإهتمام بجوهر العلاقة بين الميراث الفكري الموجود في الوقائع التاريخية ، وبين تناقضات الحاضر.
- جمود بعض الأعمال التى تتعامل مع المادة التاريخية ، بحيث لم تستطع أن تجعل منها شيئا حيويا متدفقا ، كما أنها لم تنجح في بلورة الشخصيات التاريخية بما يتواءم مع عقلانية التفكير المعاصر.

نخلص من هذا كله إلى أنه لا يكفي التعامل مع المادة التاريخية ، بل يجب علينا تحقيق الأصالة ، من خلال المعالجة أي يجب علينا التعامل مع المادة التاريخية كموقف ، وأن نحتويها ونطوعها بدلا من أن تحتوينا. كما يجب أن ننظر الى الماضي دون أن يغيب الحاضر. وتبقى مسألة نظرة كتاب المسرح إلى التاريخ وطريقة استخدام التاريخ في المسرح العربي ، وهي مسالة يرجعها الدكتور السيد حافظ[١٧٦] إلى مرحلة بعد أحداث هزيمة ١٩٦٧. التي كانت بمثابة هزيمة عسكرية واجتماعية وفكرية ، وصدمة

(١٧٦) حوار مع الدكتور السيد حافظ بتاريخ ٢٨-١١-٢٠٠٢.

حقيقية جعلت السؤال الحاضري الكبير يطرح على الشكل التالي: لماذا هزمنا؟ وكيف ؟ وما هو الحل؟.

فيما ذهب الدكتور على الراعي إلى أن استخدام التاريخ العربي في المسرح استمر عبر مراحل مختلفة ، منها مرحلة الإفادة من التاريخ المتخيل بهدف إمتاع الجمهور ، ومرحلة استخدام التاريخ كمحفز سياسي لإذكاء الشعور القومي ، ومرحلة العودة الى التاريخ لجلو أحداث الماضي، ومرحلة مسألة التاريخ ومحاكمة شخصياته ، ومرحلة رفض التاريخ كليه.

ويرجع المسرحي عز الدين بونيت اضطراب العلاقة ما بين المادة التاريخية ورجال المسرح إلى عدة أسباب أهمها:

أن المؤرخين العرب القدامى والمستشرقين الذين تناولوا التاريخ بالرصد والمتابعة لم يكونوا أمناء في كتاباتهم لأسباب سياسية ودينية ورقابية أو لأغراض خفية تهدف الى النيل من العرب وتاريخهم وتراثهم ، ومن هنا انعدمت الثقة بين المعاصرين من جهة والقدامى والاجانب من جهة أخرى، فصار المؤلفون والمخرجون العرب اليوم مؤرخين بدورهم عوض محترفين للمهنة بالمعنى الدقيق. (١٧٧)

لكن إذا كان المسرح باعتباره فنا أنسانيا خلاقا قد ساهم إلى جانب الفنان المسرحي (بما يملك من رموز ودلالات) فى تحقيق الحالة الإبداعية من خلال المادة التاريخية . فإن استلهام المسرح للتراث وتوظيفه له قد سما به الى مداه. فما هى علاقة المسرح بالتراث؟ وما الجديد الذى أضافه؟

- علاقة المسرح بالتراث وتوظيفه؟

إن استلهام التراث العربي في المسرح هو صيانة للتقاليد الثقافية وحضورها الفعال في تحقيق الوظيفة الإجتماعية وفي تثمير الحوار الثقافي

(١٧٧) محمود إسماعيل بدر . أستلهام التاريخ في المسرح مجلة الرافد العدد ٤٣ سنة ٢٠٠١ الأردن. الصفحات ٢١ – ٢٣ – ٢٤ .

مع تراث الإنسانية استناداً إلى وعي الذات ووعى الآخر.

ولعل عوامل عديدة. فنية وثقافية وسياسية ، قد أسهمت في عودة رجل لامسرح العربي إلى تراثه. والعامل الفني يأتي في مقدمة هذه العوامل. وذلك لإحساس رجل المسرح العربي بأن التراث ينبوع دائم التفجير بأنصح القيم وبأنه غني بالمفاهيم والأشكال المسرحية التي تمنح مسرحه طاقات تعبيرية قصوى، وقد أدرك المسرح العربى بأن توظيف التراث يربط الماضي بالحاضر ويحقق التواصل بين القديم والحديث. لما للتراث من تأثير قوي في وجدان الناس وحين يستخدم المسرحي العربي هذا المضمون التراثي أو ذاك ، فإنه يكون قد أضفى على تجربته نوعا من الأصالة الفنية ، وذلك بإكسابها البعد التاريخي والحضاري. ويتجلى العامل الثقافى ، فى الكشف عن الظواهر المسرحية عند العرب وقد تكبد بعض الباحثين العرب هذا الجهد من أجل استلهام هذه الأشكال والتقنيات العربية، لا سيما وأن المسرح الغربي نفسه قد خرج من علبته الإيطالية إلى الشوارع والمقاهي والساحات.

فيما يتمثل العامل السياسي في الرغبة في التحرر من التبعية ، وإثبات الهوية القومية ، بعدما مزقها المستعمر.

غير أنه لا ينبغي التعامل مع التراث على أنه إرث مقدس لا يمكن أن ينتهك أو تمس حرمته . لأنه إذا أردنا أن نخطو خطوة تطور فعلنيا أن ننظر إلى التراث بعيون حديثة ، وبروح جديدة تساهم في فهمه وسبر أغواره ، للاستفادة منه واستخلاص عبره.

وحتى يتم الإتصال بين المسرح العربي وجمهوره ، فإن هناك ضرورة للإستمرار في أستلهام التراث العربي. وما يحفل به من روافد وافرة برؤى معاصرة ليكون عاملا هاما فى بلورة الشخصية المتميزة للمسرح العربي الحديث. وإذا أردنا تحقيب تاريخ المسرح العربي الحديث فيإننا نستطيع أن نرده الى ثلاث مراحل متداخلة فيما بينها :

١- مرحلة البحث عن مضمون تراثي للمسرح.
٢- مرحلة البحث عن شكل عربي للمسرح.
٣- مرحلة التنظير لمسرح عربي جديد.

فالمرحلة الاولى بدأت مع نشوء المسرح الحديث في منتصف القرن التاسع عشر. وأستهدفت البحث عن مضمون تراثي للمسرح يستفيد من : التاريخ والتراث الشعبي ، والأدبي والديني ، والأسوري ، وتتمثل في المسرحيات التي استمدت مضامينها من التراث التاريخي القديم ، والوسيط والحديث.

فمن التاريخ القديم نجد مثلا مسرحية (السماء أو اخناتون ونفرتيتى) "لعلي أحمد باكثير "وهي مسرحية شعرية ، وكذلك وضع "شوقي" مسرحية (مصرع كليوباترا) شعرا ايضا.

ومن التراث العربي استمد "محمد تيمور" مسرحية (صقر قريش) ، و"إبراهيم رمزي " مسرحية (الحاكم بأمر الله) ، و "عز الدين المدني" مسرحية (ديوان الزنج) وغيرهم.

فيما استمد "الفريد فرج" من التاريخ العربى الحديث مسرحية (سليمان الحلبي) و "الطيب الصديقي" مسرحية (معركة الملوك الثلاثة).

وكذلك استمد "توفيق الحكيم" من التراث الشعبى مسرحية (شهر زاد) من ألف ليلة وليلة ، و "سعد الله ونوس" أستمد مسرحية (الملك هو الملك).

وقد تعامل المسرحيين العرب مع التراث التاريخي وفق مستويات متعددة وكان لهم عذرهم في اللجوء الى تقنية استخدام التراث وجعل خشية المسرح منبرا لإلقاء الدرسو الوطنية والتاريخية.

وتأتى المرحلة الثانية وهى البحث عن شكل عربي للمسرح ، أي البحث عن الجدور والظواهر المسرحية عند العرب ، وقد بدأت في مطلع الستينات من هذا القرن حيث عمل الكثير من لاباحثين على استخلاص هاته الأشكال المسرحية من التراث العربي أمثال (محمد منذور ، حسن لمنيعي ، على الراعي ، على عقلة عرسان وسليمان قطاية..إلخ) .

فاستخرجوا مظاهر تتمثل فى : طقوس العبادة الإسراء والمعراج ، عيد المولد النبوي ، الحكواتي ، خيال الظل ، الحلقة ، البساط.... إلخ.
أما مرحلة التنظير الفكري والفني للمسرح العربي الجديد المقترح فقد تمثلت في الدعوة الى (السامر) الشعبي الذي أقترحه" يوسف إدريس" في مصر. وفي بيانات "لسعدالله ونوس" في سورية ، وكذلك بيانات " المسرح الإحتفالي " في المغرب وفي دعوة "توفيق الحكيم " الى (قالبنا) المسرحي ، وفي بيانات الفرق الطليعية الجديدة "جماعة السرادق" المصرية ، وغيرهم.
وعلى العموم ، فالإنسان حيوان له تراث ، كما يقول الدكتور محمد الكغاط، لذلك فهو ناطق ومفكر واجتماعي وممثل ، ولكي يمثل لابد أن يكون له تراث مهما كان هذا التراث.

الفصل الأول
خصائص الكتابة التراثية
نماذج لرواد المسرحيين

إن الحديث عن خصائص الكتابة المسرحية التراثية يفترض مسبقا الحديث عن أسباب لجوء المبدعين الدرامين إلى هذا النوع من الكتابة ، وما الذي هدفوا إليه من ورائها؟

ففى الستينات من القرن الماضي كانت الأمة العربية تعاني من القهر والذل والغربة التي غلفها به المستعمر، خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ التي كانت بمثابة صدقة أفقدت الكيان العربي هويته وجعلته يتخبط في متاهات غامضة، ويقاسي من انفصام في شخصيته، وبذلك شعر الكاتب العربي بالاغتراض الشديد عن الفن وعن الواقع، وعن أدوته وعن جمهوره. فكانت الحالة النفسية والإبداعية لدى المبدع والكاتب العربي في حالته تخبط وبحث عن مخرج ليقدم نفسه[١٧٨].

من هنا كان اللجوء إلى التراث بغية البحث عن البطولات الشعبية الكامنة فيه لبرولتها في قالب مسرحي ، من أجل شحذ همم الأمة بإعتباره من أبرز أشكال التعبير الإبداعية ملاصقة لهموم الأمة لذلك فقد التقط المسرح هذه البطولات وجسدها أمامها معبرا بذلك عن مدى الاحتياج الى تلك البطولات لتحقيق طموحات شعب وواقع محاصرين.

ومن ثم كانت الكتابة التراثية كمنطلق أساسي لاسترجاع ما سلب منا ولإثبات الهوية القومية عن طريق انشاء مسرح عربي أصيل ذو جذور عربية أصيلة، فظهرت مسرحيات قومية نابعة من أصول تراثية. لأن القومية والتراث كل لا يتجزأ بمعنى أن النهوض القومي لابد له من اساس

(١٧٨) حوار مع الدكتور السيد حافظ بتاريخ ٢٠٠٢/١١/٢٨

ينطلق منه ، ومن قوة يدفع بها ، ومن جذر يمسكون به في الأرض، وهذا الحافز وهذه المظلة وهذا الجذر هو التراث. (١٧٩)

- المرحلة الأولى:

مرحلة البحث في المواد الخام العربية، أي الرجوع الى مصادر الإنشاء المسرحي، والتي يمكن أن تتجلي في التاريخ والأسطورة والحكايات والأمثال والأعاني والملاحم والأدب العربي والتصوف الإسلامي والقرآن الكريم.

- المرحلة الثانية:

تتمثل فى البحث عن شكل مسرحي عربي ، وذلك من خلال مساءلة الحقل العربي واستنطاق صامتة.

- المرحلة الثالثة:

وهي البحث عن نظرية مسرحية ، نظرية فكرية وجمالية على ضوئها نؤسس الكتابة ، ونوجد للصناعة المسرحية ، مناهجها في الخلق والإبداع(١٨٠)

هذه المراحل الثلاث هي التى بلورت خصائص الكتابة المسرحية التراثية الهادفة إلى إثبات الذات عبر مواصفات فعل مسرحي له خصوصية العربية وإدراك أصالته التي كانت غائبة عن ساحة المسرح العربي.

من أجل هذا كله ، ومن أجل تأصيل المسرح العربي ، ظهرت مبادرات بعض المبدعين الدراميين الذين كانت تحذوهم الرغبة الملحة في خلق مغايرة وإبداع أشكال جديدة تمتد جذورها في التراث العربي ، إيمانا منهم

---

(١٧٩) نقلا عن صفوان صدقي القومية والتراث ص ٩ . ذعلاء الدين بونيت الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات . منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية . أكادير ١٩٩٢ ص ١٦٠

(١٨٠) عبد الكريم برشيد – حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة ، الطبعة الاولى سنة ١٩٨٥ الدار البيضاء ص ٤٧.

بأن الإنفصال عن الجذور التاريخية يشكل خلالا في سبيل تحقيق الحداثة لأن الحداثة لا تتحقق إلا في أرتباطها بالتراث.

أن ملاحقة هذه الأصالة هي التي قادتهم الى التفاعل مع التراث لصياغته والبحث عن أشكال فرجوية تناسبه ، الشيء الذي جعلهم يلجئون الى تركيبة جديدة للنص ، تدفع الفعل المسرحي العربي إلى مستوى مفتوح قصد خلق خطاب مسرحي متنور. وفي محاولة للانفلات من سيطرة الغرب والانسلاخ عنه[١٨١].

فكانت أولى المحاولات هى تلك التى تجسدت سنة ١٨٥٠ في مسرحية أبو الحسن المغفل " لمارون النقاش" والتي كانت أول تجربة عربية حاولت الانسلاخ عن الإبداع الغربي شكلا ومضمونا مستمدة أصولها من التراث العربي الأصيل ، والمسرحية مأخوذة من إحدى حكايات "ألف ليلة وليلة" وهي حكاية ترويها شهرزاد وتطلق عليها قصة " النائم واليقظان" حيث كان لها صدى كبيرا في تاريخ المسرح العربي.

بعد ذلك توالت الكتابات والإبداعات المسرحية التراثية ، إذ تعتبر تجربة أبو خليل القباني من أهم التجارب التي أستطاع من خلالها التخلي عن المسرح الغربي معتمدا على التراث العربي، والقصص الشعبية، معالجا بذلك قضايا عربية معاصرة له. وذلك عن طريق المزج بين الأصالة والمعاصرة مستلهما التاريخ العربي والشخصيات البطولية التي كانت لها مكانتها في التاريخ والسير الشعبية: مثل عنترة وسيف ذي يزن ، واللقاء المأنوس في حرب البسوس، وامرؤ القيس، وغيرها من الأعمال الإبداعية الأصيلة.

لقد عمل "أبو خليل القباني" على إغناء عمله المسرحي من خلال تشبثه

---

(١٨١) حسن المنيعى: المسرح المغربي (من التأسيس الى الفرجة) دار الأمان الطبعة الثانية يناير سنة ٢٠٠٢ – الرابط ص ٤٤.

بالتراث الفني ، وما يحتويه من ظواهر مسرحية كانت لها فعاليتها في الماضي ، فحاول تطويرها ، وجعلها تساير واقع الأمة العربية ، وهكذا استلهم ثلاث مسرحيات من ألف ليلة وليلة وهى:

- هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب.
- هارون الرشيد مع أنس الجليس.
- الأمير محمود بخل شاه العجم(١٨٢)

غير أن أعماله صودرت في دمشق ، نظرا لما لاقته من معارضة من طرف السلطة العثمانية ، التي أغلقت مسرحة سنة ١٨٨٤ ، وبذلك رجل القباني الى مصر ليتابع إبداعاته التي لقيت إقبالا من طرف الجمهور.

وعلى العموم فقد كانت محاولة " القباني" شكلا من أشكال التمرد على النص المسرحي الغربي وتجسيدا دقيقا لما كان يعانيه الإنسان العربي من إحساس بالتبعية والعجز ، لذلك فكل المحاولات التي أتت من بعده كانت تصب في الاتجاه نفسه ، حيث عقد المبدعون العزم على التخلص من هذه العقدة والعمل على تحقيق وإبداع نص مسرحي عربي أصيل ، ومن بين هؤلاء المبدعين نجد: توفيق الحكيم ، نعمان عاشور ، الفريد فرج ، يوسف إدريس ، قاسم محمد ، عادل كاظم ، سعد الله ونوس ، عز الدين المدني ، الطيب الصديقي ، روجيه عساف ، السيد حافظ ، أحمد الطيب العلج ، عبد الكريم برشيد.. وغيرهم كثير. بحيث مهما تنوعت الأساليب التي لجأ اليها هؤلاء الدراميين العرب ، فإن هدفهم كان واحدا ، وهو تحقيق الأصالة ، ولذلك لجأوا الى التراث للبحث عن أشكال وصيغ مسرحية من أجل إعادة بنائها من جديد.

---

(١٨٢) عطية أحمد محمد: نحو تأصيل المسرح العربي ، كتاب قضايا الوحيدة العربية وقضايا المجتمع ، أزمة المسرح العربي عدد ١٢ سنة ١٩٨٠ بيروت ص ٦.

وقد كانت أولى دعوات التنظير تلك التي دعا إليها "يوسف إدريس" سنة ١٩٦٣ من خلال مسرحية الفرافير التي أستوحت بعض الظواهر المسرحية السائدة في حياتنا الاجتماعية كالسامر والأراجوز وخيال الظل وبعض الطقوس مثل حفلات التنكر. وهو بذلك يدعو إلى خلق مسرح عربي قلبا وقالبا بدلا من صب المضمون العربي في أنية غربية (١٨٣) وبهذا توالت الدعوات التنظيرية في شكل بيانات كبيانات الاحتفالية بالمغرب الذين رفضوا المسرح التقليدي ، ودعوا إلى العودة إلى المسارح الدائرية ، وبيانات "سعد الله ونوس" الذي دعا إلى خلق مسرح شعبي أكثر عفوية وتلقائية ووعيا. كما نجد كذلك دعوة "توفيق الحكيم" مثل :قالب مسرحي جديد ، والعودة الى مرحلة ما قبل السامر.

وكذلك هناك بيانات الفرق الجديدة مثل : فرقة المسرح الجديد التونسية وفرقة مسرح البحر الجزائرية والفوانيس الأردنية والسرادق المصرية.

كل هذه الم حاولات التي قام بها هؤلاء المبدعين الدراميين من خلال دعواتهم التنظيرية . كانت تأكيدا للهوية العربية واظهار للقدرات العربية الخفية ، فكان أن تم الرجوع إلى المنابع والجذور من أجل إعادة قراءة التراث وفهمه فهما واعيا بغية تحديثه.

في هذا السياق سنورد بعض النماذج لرواد عرب اسهمت أعمالهم لإبداعية التى استلمهموها من التراث في تجذير المسرح العربي ، وتثبيت الهوية القومية .

وهكذا سنعرض لكل من :

توفيق الحكيم من (مصر)

سعد الله ونوس من (سوريا)

أحمد الطيب لعلج من (المغرب)

---

(١٨٣) عبد الكريم برشيد : الكائن والممكن في لامسرح الاحتفالي ص ٣٣.

عز الدين المدني من (تونس)

النموذج الأول: توفيق الحكيم من (مصر)

إن الحكيم وهو يحاول أن يؤسس كتابة جديدة من أجل تأصيل المسرح العربي لم يقطع كل الحبال مع الثقافة الغربية فقد ظل متشبثا بالتراث الإغريقي ، ساعيا إلى إيجاد نقطة واحدة تلتقي عندها الثقافتان الشرقية والغربية من أجل تحقيق نوع من التعادل بين المسرح العربي والمسرح العالمي ، ولهذا فإنه يسرى أن أهم ما يجب الإلتفات إليه فى هذا الشكل هو أن يكون صالحا لأن تصب فيه كل المسرحيات محلية وعالمية ، قديمة ومعاصرة يقول : فنحن إذن ببعثنا الحاكي والمقلد والمداح وجمعهم معا ، سنرى أن في استطاعتهم أن يحملوا آثار الأعلام من ايسخيلوس وشكسبير وموليير إلى إبسن وتشيخوف حتى بيرانديللو ودورنيمات. كما أن في إمكانهم أن يحققوا الأمل الذي طالما تمناه الجميع في كل مكان وهو شعبية الثقافة العليا[١٨٤].

وتوفيق الحكيم بالرغم من كونه من أولائك الذين نظروا لأعمالهم المسرحية ، فى منتصفالستينات ، حيث دعا في كتابه "قالبنا المسرحي " سنة ١٩٦٧ إلى خلق مسرح عربي جديد قلبا وقالبا، يعتمد على تراثنا الشعبي من روايات الأغاني ، وقصص الجاحظ ومقامات الهمداني والحريي، ويستخدم الحكواتية واملقلدين والمداحين . إلا أنه لم يقتنع بهذا الشكل المسرحي وظل وفيا لثقافته الإغريقية ، مؤمنا بما يسميه بالتعادلية. غير أن توفيق الحكيم استطاع أن يعتمد على مصدرين هامين من تراثنا فيهما الكثير من الجوانب التي تحتاج إلى مبدعين مسرحيين كبار يغذونها بقدر ما يأخذون منها. هذان الجانبان هما القرآن الكريم والموروث الشعبي

---

(١٨٤) عبد الكريم برشيد – حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ص ٢٧ نقلا عن توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي ، القاهرة ١٩٦٤.

وأهمه ألفه ليله وليلة ويتجلى ذلك واضحاً فى مسرحية "على بابا" التي ألفها في بداية كتاباته المسرحية التراثية سنة ١٩٢٥ ، وكذلك في مسرحية "شهر زاد" الصادرة سنة ١٩٣٤. هذا فيما يخص توظيفه لبعض قصص ألف ليلة وليلة . أما ما استوحاه من القرآن الكريم ، فهناك العديد من المسرحيات أهمها مسرحية "أهل الكهف" التي صدرت سنة ١٩٣٣ ، وهي واحدة من الأعمال الدارمية التي شقت طريق التزحزح من سطوة الماضي "تراثا وتاريخا" وقد تأثر توفيق الحكيم كثيرا بالتراث الإغريقي كما يظهر ذلك من خلال مسرحياته : بجماليون ، براكسا ، الملك أوديب.. الخ. ليظل توفيق الحكيم أول كاتب قلب نظرية الأخذ من التراث من جانبها الواحد لتحويلها إلى حالة التفاعل تخضع للأخذ والعطاء جميعا.

فقد أخذ تراثنا العربي بقدر ما أعطى هومن ذاته وابداعه لهذا التراث(١٨٥)

<u>النموذج الثانى: سعد اللّه ونوس من (سوريا)</u>

يعد "سعد الله ونوس" من أبرز المسرحيين الذين نظروا لمسرح عربي أصيل، حيث حاول ضرب كل ما له علاقة ببنية المسرح الغربي، واعتبر التراث منبعاً للإبداع العربي الأصيل واسلوبا من أساليب الوعي القومي وخلق الشخصية القومية المستقبلية ولعل العمل الذي دون بصمة "سعد الله " في عالم المسرح هو مسرحيته الجميلة "مغامرة رأس المملوك جابر" التي تعد من المسرحيات التي أصلت المسرح العربي من حيث التوجه واملعالجة وفنية تركيب الأحداث فهي جزء من التاريخ ، وجزء من حكاية شعبية انتزعها "سعد الله من بنائها الأسطوري ، وأعاد إعمارها بصياغة فنية جديدة تعتمد الساحات الشعبية والمقاهى مسرحيا لسرد أحداثها.

لقد حاول "سعد الله" من خلال ت وظيفه لشخصية الحكواني الشعبية الذي

---

(١٨٥) خالد محيي الدين البرادعي : خصوصية المسرح العربي . منشورات اتحاد الكتاب العرب الطبعة الاولى ١٩٨٦ ص ٣١٠.

يزور المقاهي ، ويقرأ على البسطاء الحكايات والسير ، وينقل المشاهد من مسيرتها اليومية إلى عمق التاريخ ، أن يتعامل مع التراث ، ويخلق نصا تراثياً يزاوج بين الأصالة والمعاصرة ، وذلك ببعث الحياة فى بعض القضايا التراثية التي تحمل نكهة بيئته ، وجانبا من هموم شعبه بأسلوب أسر ومنطق مقبولز

وقد ألح "سعد الله ونوس" فى معظم مسرحياته : "الملك هو الملك" ، "أبي الحسن المغفل " التي صدرت سنة ١٩٨٨ وغيرهما ، على كسر الجدار الرابع ليكون الحدث المسرحي أكثر قربا من الناس ، مما يدل على محاولته لإلغاء المسرح الرسمي ، وتنظيره لشكل مسرحي جديد ، يساير الواقع الأليم الذي نعيشه. ويجسد الصراع السياسي الخطير الذي سيسحق الكيان العربي. لذلك فقد حول الحكاية في مسرحية "أبي الحسن المغفلط إلى دراما سياسية تعج بالحركة وتنبض بالقوة وجعل اللغة المنسوبة "للرشيد" أفضل ما يكون في ت وظيف الحدث التراثي في مسرحية معاصرة.

من هنا يعد "سعد الله ونوس" من المجددين الأكثر جنوحا نحو تحقيق الأصالة ونحو خلق مسرحعربي متجدر.

وقد جعل من مسرحياته السياسية وسيلة لتعرية الواقع المرفوض وكشفا لما تخفيه خباياه مستلمهما بذلك مواقف البطولة وروح القومية التي تكمن في التاريخ والتراث.

"فالاتجاه إلى استلهام التاريخ ليس هروبا ولا تملصا كما يقول نعمان عاشور وإنما هو محاولة لاستكشاف الأضواء الفكرية والمعنوية التي تحرك تطورنا ، وهي لا يمكن العثور عليها من فراغ بل يجب التنقيب عنها في التراث الثقافي[١٨٦]

(١٨٦) د. حسن المنيعي : هنا المسرح العربي ، هنا بعض تجلياته ، منشورات السفير ، الطبعة الاولى سنة ١٩٩٠ ص ٢٩.

هكذا يمكننا القول بأن "سعد الله ونوس" استطاع أن يثبت بأن الكتابة المسرحية التراثية ، قادرة على أن تؤسس لمسرح عربي أصيل شكلا ومضمونا ، ينطلق من عمق التراث ليتجلى في واقعنا ، وقد حاول من خلال بياناته التنظيرية تأكيد الهوية العربية ، عن طريق إعادة النظر في الإبداع المسرحي اعتمادا على قراءة التراث وفهمه.

النموذج الثالث : أحمد الطيب لعلج من (المغرب)

إن تجربة " أحمد الطيب لعلج" في محاولته إحياء التراث العربي فريدة من نوعها ، وتختلف نوعا ما عن التجارب السابقة ، وذلك لأنه وظف التراث الشعبي المغربي في كل نصوصه المسرحية التي كتبها أو اقتبسها ، لذلك فهو يمثل ظاهرة المسرح الشعبي المغربي ، أولا لأنه استطاع بحسه الشعبي أن يكتسب خبرة كبيرة في الكشف عن أسرار المأثور الشعبي في كتاباته ، وثانيا لأنه خبر بهذا الحس الشعبي العناصر التي صاغ بها سخريته ونقده للخلل الذي يعرقل السير العادي والسليم للمجتمع[١٨٧].

لقد أستطاع "أحمد الطيب لعلج" أن يقدم للمسرح المغربي عصارة التلاقح ، وخلاصة التفاعل بين المرجعيات الشعبية وفن المسرح وتمكن من إزالة الحواجز التي كانت قائمة بين الكتابة المسرحية والتراث المغربي ، وأن يمزج بين ماهو تراثي وماهو مقتبس وواقعي بغية تأصيل الأمثال والطرائف لتسهيل مسرحية التراث وجعل الأحداث تقوم على صراع المواقف والطباع والمتناقضات ، وهذه إحدى ركائز الكتابة المسرحية عند "الطيب لعلج" التي كانت مشروطة بشرطين إثنين هما:

- تأصيل لغة الإقتباس وفق العقلية المغربية.
- تأصيل المسرح بواسطة مسرحية التراث.

(١٨٧) أحمدالطيب لعلج: الأرض ، الذئاب ، الجمل المسروق ، منشورات وزارة الشؤون الثقافية ، دار المناهل ١٩٩٤ بدون طبعة ص٣.

هذان الشرطان جعلا اللغة المسرحية مكونا فاعلا في الإنتاج المسرحي لدى "لعلج" الذي أقتنع بأن الكتابة المسرحية يجب أن تكون منطلقة من قاسم مشترك بين جميع الناس وهو التراث الذي يجمع بينهم في زمن الفرجة[١٨٨].

وقد تمكن "أحمد الطيب لعلج" من خلال مسرحياته التي كتبها "عمايل جحا"، "الحكيم قنقون" ، "الحمار الشاهد" ، أرض الذئاب" ، و" المعلم عزوز" ... وغيرها ، من إعطاء وجودا متميزا للمسرحية المغربية التراثية(الشعبية) ، ومن تحقيق مسرح شعبي يخاطب المتلقي المغربي بتراثه . وهو بهذا يقر بأن المسرح ذاكرة تختزن المرئي والمسموع والمقروء ، بدءا من فن الملحون ونوادر جحا وألف ليلة وليلة والأحاجي موصولا إلى موليير وشكسبير ولابيس وبيكيت وجيل رومان وماريفو ويو مارشي ، وغوغول وبرخيت[١٨٩].

إن لجوء "أحمد الطيب لعلج" إلى التراث العربي وبخاصة التراث الشعبي إنما كان من أجل إذكاء القومية العربية وغثبات هويتها المفقودة وكذلك من أجل مقاسمة الأمة همومها بلغة تفهمها وتعيها . لن الخطاب الشعبي يكون أكثر واقعية وأكثر تواصلا.

بهذه اللغة هدف "أحمد الطيب لعلج" للوصول إلى أذهان الناس ، بكتابة الماسي الضاحكة المعتمدة على البساطة وعلى السهولة واليسر.

وبذلك استطاع أن يخلق مسرحا عربيا أصيلا قلبا وقالبا ، شكلا ومضمونا ، ينطلق من الذات ويعود إلى الذات.

النموذج الرابع: عز الدين المدني من (تونس)

يعتبر "عز الدين المدني " أحد الرواد الجادين في مجال خلق وإبداع ظاهرة

(١٨٨) المرجع نفسه ص ٦

(١٨٩) المرجع نفسه ص ٥

مسرحية عربية، لها مقوماتها الذاتية والنوعية والنابعة من طبيعة الحضارة العربية تحديدا.

لذلك كانت تجربته صادقة من أجل تجذير المسرح العربي وتأصيله والابتعاد عن تقنية المسرح الغربي ، عن طريق استلهام التراث وقراءة مضامينه، بوعي ودقة ودراية قبل البدء في الإبداع . لأنه لا يري في الأصالة أنها مجرد إقحام شخصيات تراثية على العمل المسرحي كالمداح، والأراجوز، أو في تقديس التراث كيفما كان نوعه ، وإنما يجب اعتباره هذا الأخير كمجموعة من القيم والأفكار والأشكال مازالت في حاجة أكيدة الى التقصي(١٩٠)

وأغلب مسرحيات "المدني " إن لم أقل كلها مستوحاة من التراث موغلة في التاريخ كما يتضح ذلك في مسرحيته "مولاي السلطان الحفصي" حيث توغل بنا أكثر لنعيش الفترة الزمنية المحددة التى عاشها السلطان الحسن الحفصي في القرن السادس عشر. وهو ضمن هذا الإستيحاء يركز الضوء على ما يمكن إعتباره صالحا للصياغة الدرامية ، قادرا على تحمل الهموم المعاصرة ، وما يمكن اعتباره ذاهبا في طيات الماضي لا يمتلك مشروعية الحياة من جديد. وقد حقق " المدنى" هذه الصياغة الجريئة وتحمل مسؤولية التغيير والتبديل في كل حدث تراثي يحوله إلى دراما ، وهو بهذا يبلور قدرته على رؤية طبيعة التكوين العربي وإيجاد ما يلائمه من مسارات الإبداع ، حتى لا يكون المسرح العربي عربي الحوار غربي الجوهر.

وفي هذا السياق يوجه "المدني" نقدا لاذعا للدراميين العرب المعاصرين ويقول:"كان عليهم الا يتبنوا من الفن المسرحي الغربي إلا النوع فقط وأن يتركوا جانب الفنيات والأشكال والاتجاهات التى رافقت النزاع"(١٩١)

---

(١٩٠) حسن المنيعي: هنا المسرح العربي ، هنا بعض تجلياته ، منشورات السفير، الطبعة الاولى سنة ١٩٩٠ ص ٢٩.

(١٩١) عطية أحمد محمد: نحو تأصيل المسرح العربي ، كتاب قضايا الوحيدة العربية وقضايا المجتمع ، أزمة المسرح العربي عدد ١٢ بيروت سنة١٩٨٠ ص٢٠.

إن " المدنى" من خلال قوله هذا واع بغنى التراث العربي وبخصوبته، لذلك فهو يدعو إلى التعمق في الفكر العربي، والتشبع به والوقوف على خصائصه. إنها دعوة صريحة ومباشرة من أجل إبداع نص عربي أصيل نابع من الأصوال التراثية ، لكن بطريقة جديدة تلائم حاضرنا العربي وتتماشى مع واقعنا الأليم.

ففي مسرحيته "الغفران " نجده يعيد صياغة شخصية أبي العلاء المعري صياغة جديدة تساير الواقع الحديث وترسخ الماضي القديم فأبو العلاء في مسرحية "المدنى" مبصر مفتح العينين ، وقد بدا قويا مناضلا لا يهاب السلطة ، بينما شخصيته في التاريخ مخالفة تماما لما جاء به "المدنى" فهو عجوز ضرير متشائم.

فالمهم عند "المدنى" هو أن يخدم النص التراث ، الواقع الحالي وأن يستنهذ الروح القومية من أجل بناء مستقبل عربي جديد.

وهكذا ينهي المدني مسرحية الغفران بقوله : لا وجود للغفران ، أحلام مجرد مزعجة . الدنيا جناية ، أعطوني عينين من نور ، كسروا السجون مهما كانت السجون لأن العدم زنزانة ، حطموا السجون ، أريد أن أبني أبراجا تبلغ السماء ، أريد أن أبنى أنسانا جديدا ، إنسانا قديرا ، إنسانا جبارا ، هلموا معى ، هلموا نبني (١٩٢).

هذه المسرحية إلى جانب المسرحيات الأخرى: " الحلاج" سنة ١٩٧٣ ومسرحية "ثورة الزنج" ١٩٧٢ وكذلك "ثورة صاحب الحمار" وغيرها تشكل لبنة مضيئة في جسر المسرح العربي الذي احتفظ بخصوصيته دون أن يتخلى عن شموليته الإنسانية.

هكذا فقد جاء "عز الدين المدني" ليقدم جديدا منفردا مثقلا بالخصوصية وليشكل إضافة نوعية الى المسرح العربي من خلال أعماله الابداعية ومن

---

(١٩٢) المرجع نفسه ص ٢٣

خلال كتابته المسرحية التراثية الهادفة الى تحقيق اصالة النص العربى.

على العموم ، فقد كانت هذه بعض النماذج من قائمة المبدعين الدراميين والكتاب المسرحيين الذين لم يكونوا أقلحماسا وفهما لهذه الدعوة ، وقد حاولوا التخلص تماما من عقدة التبعية الغربية وألحوا على الإضافة من خلال التأصيل لمسرح عربي ذو خصوصية عربية متميزة ، وذلك بالبحث عن مضمون تراثي للمسرح يستفيد من التاريخ والتراث الشعبي والأدبي والأسطوري.

وقد كان هدفهم واحدا ، ألا وهو إثبات هويتهم وأصالتهم والرد على أولئك الذين ينكرون معرفة العرب بالمسرح.

لذلك فقد كانت قضية تأصيل المسرح العربي هي الشغل الشاغل والأكثر إلحاحا لدى المعنيين بتنمية الثقافة العربية وتطورها.

والحق أن دعوات التأصيل ، ليست مجرد بعث شكل أو أشكال مسرحية تراثية، أو استلهام التراث العربي في المسرح ، بل هي صيانة التقاليد الثقافية، وحضورها الفعال في تحقيق الوظيفة الاجتماعية وفي تثمير الحوار الثقافي مع تراث الانسانية استنادا الى وعي الذات ووعى الاخر.

أن الذى توصلنا إليه من خلال عضر هذه النماذج هو مدى أهمية التراث لأنه يشكل إحدى مقومات الأمة الأساسية لذلك اضطر المسرحيون الى العودة إليهم وذلك للكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ الدائبة(١٩٣)

"خلاصة"

من منطلق دراستنا لهذه النماذج ، استطعنا أن نستخلص بعضا من خصائص الكتابة المسرحية التراثية والتي يمكن أن نوجزها فيما يلي:

---

(١٩٣) رمضاني مصطفى ، توظيف التراث واشكالية التأصيل في المسرح العربي ، مجلة عالم الفكر العدد ٤ سنة ١٩٨٧ ص ٣٢ ، نقلا عن عباس الجيراري من وعي التراث ص ٤.

١- ضرورة خلق نص مسرحي عربي قادر على أن يتفاعل مع الواقع العربي الحديث.
٢- البحث عن قالب أو شكل مسرحي عربي يهتم بقضية التأصيل ، ويؤكد استعادة التراث وتوظيفه في تركيب مسرحي جديد.
٣- اثبات الهوية القومية للمسرح العربي ، من أجل الردعلى أولائك الذين ينكرون معرفة العرب للمسرح.
٤- استنهاض مواقف البطولة من التراث العربي القديم بغية إيقاض الوعي القومي ، وخلق الشخصية العربية المستقبلية.
٥- بث روح المقاومة والنضال في وجه موجه اليأس والإحباط ، وذلك بالبحث في الجذور القومية والشعبية والتراثية.
٦- المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة.
٧- الانسلاخ من النص المسرحي الغربي وإيداع نص مسرحي عربي ينبع من الأصول التراثية.
٨- تثمير الحوار الثقافي مع تراث الإنسانية العربي وتطويره لاختراق هيمنة مركزية الغرب الثقافية.

بالرغم من تنوع هذه الخصائص وتعددها إلا أننا نستطيع أن نجملها في خاصية أساسية واحدة هى:

قضية تأصيل المسرح العربي والتي تعنى من حيث الأساس البحث في هوية المسرح العربي توكيدا لأصالة الثقافة العربية.

على أن الأصالة تفيد تمثل روح العصر لاشتمالها على عناصر الديمومة والاستمرار في التقاليد الثقافية الباقية.

إن قضية تأصيل المسرح العربي كما قلنا ليست بحثا عن مؤيدات مسرحية في التراث العربي وحده فحسب بل تتعداها الى صورة حاضر المسرح العربي ومستقبله ، لأن ه وية المسرح تكمن في أصالته.

لذا ينذر أن نجد كاتبا خلاقا لم يركز على التراث كعطاء يتجمع في التاريخ

ليستلهم منه قليلا أو كثيرا في إبداعه المسرحي.
وما دام الإبداع المسرحي يتحرك أو لا في بيئة معينة تمده بعوامل التكامل ، يأتي الماضي بكل ما فيه ليشكل تربة تنمو فيها بذوره بينما تشكل البيئة المعاصرة مناخه وجوه الطبيعي والملائم.
ونخلص في الأخير إلى أن الاتصال الحميم بين المسرح والتراث كان أحد أهم قضايا المسرح منذ نشأته الأولى ، كما أن الكتابة المسرحية التراثية شكلت منطلقا أساسيا من أجل خلق مسرح عربي جديد شكلا ومضمونا.
لذلك فقدجاءت كل المحاولات بما فيها تجارب املبدعين الدراميين الذين عرضنا لكتاباتهم المسرحية التراثية. جاءت لتصيب في قالب واحد ولتعبر عن غرض واحد ولتحقق هدف واحد إلا وهو خلق خطاب مسرحي متنور يجنح نحو الأصالة ويتفاعل مع التراث لصياغته واعادة بلورته في أشكال فرجوية تناسبه وتناسب الواقع العربي الحديث.
وإذا كان هذا " الفصل النظري " قد استطاع أن يكشف لنا عن بعض خصائص الكتابة المسرحية التراثية وأن يعطينا نظرة عنها من خلال تجارب بعض المبدعين الدراميين الذين حاولوا بطريقة أو بأخرى إثبات ذاتهم عبر مواصفات فعل مسرحي له خصوصيته العربية.
فإننا سنحاول في الفصل الثاني الذي خصصناه للدراسة والتحليل ، أن نغوص في أعماق هذه الخصائص وأن نقترب أكثر فأكثر من أهدافها وذلك من خلال تحليل مسرحية تراثية تاريخية هي: حلاوة زمان أو عاشق القاهرة ، الحاكم بأمر الله للكاتب المصري القدير " الدكتور السيد حافظ" الذي يعد واحدا من أبرز المعاصريين الذين عشقوا التراث العريب ولعوا بتاريخنا القديم ، وأغنوا المساحة الثقافية العربية بإبداعاتهم المتميزة ، ف بالاضافة الى المسرحية التى أشرنا إليها هناك العديد من المسرحيات التراثية مثل: "حكاية الفلاح عبد المطيع ، "ملك الزبالة" ، قراقوش والأراجوز" ، عبد الله النديم" وغيرها، والتي استطاع من خلالها ن هذا

الكاتب الأصيل أن يعود بنا إلى الماضي السحقيق ليكشف لنا عن الأسس التي رسخت لواقعنا المعاصر ن كما استطاع من خلال كتاباته المسرحية أن يزاوج بين الصالة والمعاصرة في قالب مسرحي حديث.

الفصل الثانى
تحليل مسرحية "حلاوة زمان" للسيد حافظ"
الاطار التراثي للمسرحية
ابراز الشكل التراثي للمسرحية

تعد مسرحية حلاوة زمان أو عاشق القاهرة. الحاكم بأمر الله من الروائع الفنية التى غاصت في أعماق التراث العربي القديم ، وحاولت سبر أغواره وكشف أسراره ، حيث رست على فترة زمنية زاخرة ظلمها التاريخ ظلما بينا ، هذه الفترة التاريخية هي فترة الحكماء الفاطميين الذين حاول الكاتب القدير السيد حافظ أن يكتب عنهم خاصة شخصية الحاكم بأمر الله حيث أمضى ثلاثون عاما وهو يبحث عن تاريخ هذا الرجل العظيم:"ثلاثون عاما يا سيدي الحاكم بأمر الله وأنا أبحث عن تاريخك بأن أكتب عنك وأن أرش عطرك عبر الأوراق والأحبار..." (١٩٤)

الاطارالتراثى للمسرحية:

إذا ما حاولنا أن نحددالإطار التراثي لمسرحية حلاوة زمان أو عاشق القاهرة " الحاكم بأمر الله" فيجدر بنا أو لا العودة إلى فترة من فترات التاريخ العربي القديم التى شهدت ازدهارا ورقيا أن ذاك ، هذه الفترة التى أمتدت ما بين سنتي (٣٥٨ – ٥٦٧هـ). والتي حكمتها الدولة الفاطمية. بعدما أنفذ الخليفة الفاطمي " المعز لدين الله" – قائده "جوهر الصقلي" سنة ٣٥٨ هـ بغية فتح مصري ، فكان له ما أراد ، وسرعان ما صارت مصر ذرة في تاج الفاطميين ، وانتقل اليها كرسي الخلافة الفاطمية وعلا قدرها فلقد كان الفتح الفاطمي الذي تمخضت عنه المدين العظيمة القاهرة بمثابة

---

(١٩٤) السيد حافظ مسرحية "حلاوة زمان" هيئة قصور الثقافة – مصدر القاهرة – الطبعة الاولى سنة ١٩١٩ ص ٤

تغيير في المذهب وفي نظم الحكم والثقافة. حيث أقام الفاطميون في مصر حكومة منظمة قائمة على أساس متين ، فبمجرد أن فتحوها جعلوها قاعدة لملكهم ، وأنشأوا فيها عاصمة عند ملتقي النيل الدلتا سموها القاهرة المعزية ، بنوا فيها قصورهم ودواوينهم والجامع الأزهر الذي يقوم بنشر الدعوة الى مذهبهم. (١٩٥).

ويعتبر الخليفة "المعز لدين الله" الفاطمي الرابع من كبار رجال عصره ولا نغلوا إذا قلنا أن نفوذ الدولة الفاطمية قد بلغ اقصى م داه في عهده ، وأن الفاطميين لم يستطيعوا أن يحتفظوا بذلك التراث المجيد الذي تركه لهم هذا الخليفة(١٩٦)

وإذا كان المعز لدين الله قد وضع نواة الحضارة الفاطمية في مصر ، فقد تعهد العزيز بالله غرس أبيه حتى نما وترعرع ونضج وأتى بالثمار المرجوة. ويجمع المؤرخون على مدح "العزيز بالله" في اخلاقه وعقله وسياسته وتسامحه. فقد أصبحت الد ولة الفاطمية في عهده أمبراطورية وذات هيبة واحترام من جميع الدول في الشرق وأوروبا.

ولما توفى "العزيز بالله" بويع بالخلافة أبنه المنصور الذي لقب بالحاكم بأمر الله ، الذي ولد سنة ٣٧٥ ه. وأقيم العبد الخصي برجوان وصيا عليه امتثالا لرغبة أبيه. غير أن برجوان لم يستطع أن يخضع لسلطانه قائد الجيش "أبن عمار المغربي" الذي كان الخليفة الحاكم قد منحه رتبه الواسطة ولقبه بأمين الدولة . فكان إن قامت فتنه ، أنهت بهزيمة "أبن عمار" إلا أن الخليفة عفا عنه ، ليتم تدبير أمر الخلاص منه فيما بعد ، فأغتيل وأصبح "لبرجوان" مطلق السلطان فركبه الغرور والزهو ، وترك مقاليد الأمور تفلت من يده ، وأنغمس في الملذات يتمتع بثروته الطائلة ،

---

(١٩٥) د.حنفى احمد عطا الله : الحياة القديمة فى مصر في العصر الفاطمى ، دار الفكر العربى الطبعة الاولى سنة ١٩٨٣ ص ٤٦.

(١٩٦) المرجع نفسه ص ٦٢.

مهملا تثقيف الحاكم القاصر ، فكان أن أمر الحاكم بأمر الله بقتله ، لجأ الى الشعب ليشد أزره في هذه السن اليانعة.

وقد سعى "الحاكم بأمر الله" الى تطبيق تعالمي الإسلام تطبيقا متشددا فحاول منع شرب الخمر وفرض قيودا على النساء ، ومن عبيع العبيد وحرم الربا والرشوة ، وفصل بين الحمامات ، ونشر العدل والمساواة...

فمن البين ان كثيرا من النظم التى سنها الحاكم ، واستشهد الناس في ذمها قد رمى بها الى كبح جماح الفساد الذي ترتدي فيه شعبه.

وقد ضرب لهم مثالا رائعا بسلوكه السوي واحتقاره لكل مظاهر الفخامة والآبهة ، فقد كان الحاكم يركب حمارا بشاشية مكشوفة من غير عمامة وقد أصاب الناس منه شر شديد ، الى أن فقد في أحدى الليالي ، فقيل أن رجلا أغتاله غيرة لله وللإسلام ، ويقال أنه احتجب وسيعود لنشر الايمان بعد الغيبة . وقد أختلف كثيرا حول اختفاءه المفاجئ.

هذا هو إذن السياق التاريخي للمسرحية ، والذي حاول الكاتب "السيد حافظ" أن يقربنا إليه من خلال التطرق الى الجانب الإيجابي في شخصية " الحاكم بأمر الله " الذي تناساه المؤرخون أوتعمدوا نسيانه وتغافله.

تحديد البعد التراثى للمسرحية:

تتضمن مسرحية "حلاوة زمان" العديد من الأبعاد التراثية التي حاول السيد حافظ صياغتها من خلال مادته التاريخية التي تحقق له أهدافه الفكرية والفنية ، الهدف الفكري السياسي ، وهو البحث عن الحاكم بأمر الله العادل. والهدف الفني ، تقديم المتعة ونفض غبار الظلم عن الرجل ن وتقديم شكل مسرحي حداتي يتناول الرجل وتاريخه بشكل يليق. قسم "السيد حافظ" مسرحيته "حلاوة زمان" إلى فصلين متمازيين ووضع عناونا جامعا بينهما ، حيث خلال الفصلين من أية عناوين.

قراءة فى عنوان المسرحية :

بما أن العنوان هو مفتاح المسرحية ، فلابد إذن من التطرق إليه ودراسته حتى يكون مدخلا عاما للإطلال على فصول المسرحية.

جاء عنوان المسرحية طويلا ينقسم الى قسمين: حلاوة زمان وعاشق القاهرة الحاكم بأمر الله.

- "حلاوة زمان" : جاءت كلتا اللفظتين توحيان بشيئ من الحسرة والتأسي على هذه الحلاوة المفقودة التى مضت في زمن من أزمان السلام والطمأنينة. فحلاوة زمان جاءت لتعمق الجراح ، ولتعلن بقسوة وب دون رحمة عن فراغ اللحظة الراهنة من هذه الحلاوة.
- عاشق القاهرة – الحاكم بأمر الله : هذا الشق من العنوان يتكون من المضاف والمضاف إليه فعشق القاهرة ينسب إلى الحاكم بأمر الله ، د ون سواه ، فهو الوحيد الذى عشق القاهرة ، كما لم يعشقها أحد على مر التاريخ كما يقول "السيد حافظ" والحاكم الوحيد في تاريخ مصر منذ سبعة آلاف عام ، الذي كان يسير في شوارع القاهرة دون حراس لأنه حضر بناءها ، فعشقها حتى النخاع.

وحلاوة زمان كانت من اقتراح مخرج المسرحية عبد الرحمن الشافعي(١٩٧) أما عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله فهو العنوان الأصلي الذي وضعه الكاتب السيد حافظ والحقية أن العنوان بشقيه يمثل تكاملا ما بين العام والخاص والجزء والكل ، وحلاوة زمان تدل على حقبة زمنية عامة.أما عشق القاهرة فجاءت مخصصة لهذه الحقبة الزمنية ومكانها.

---

(١٩٧) حوار مع الدكتور" السيد حافظ" بتاريخ ٢٠٠٢/١١/٢٨.

البناء الدرامى للمسرحية:

إن مسرحية "حلاوة زمان " السيد حافظ باعتمادها على السياق التاريخي وغوصها في أعماق التراث العربي القديم ، قد تجاوزت مرحلة البحث عن الهوية القومية العربية ودخلت مرحلة ما بعد مإثبات هذه الهوية ، وما بعد هذا الانتماء والتجدر.

إن "السيد حافظ" عندما كتب هذا العمل التراثي الدرامي ، كان يهدف إلى إيقاظ الوعي لدى المتلقي بعدما أثبت تجرده وتأصله ، إيقاظ يرقى به الى مستوى التفاعل مع الأحداث والأوضاع المحزنة في وطننا العربي الذيعانى ولازال يعاني من الويلات والحروب والتطاحن.

فكانت "حلاوة زمان " بمثابة صرخة في عالم الواقع ، وحقيقة تاريخية تنطق بالصدق الفني . فجاءت كل جملة فيها تنبض بروح التاريخ العربي وتهتف بتراث أمة زاخرة. لذلك فقد تبلور موقف الكاتب جليا من خلال عبارات وكلمات المسرحية ، حيث استهل مسرحيته بإفتتاحية حاول من خلالها أن يكسر الراوي ، بذكر مجموعة من المؤرخين الذين يتناقشون حول تسمية القاهرة، وحول معالم حضارتها والملوك الفاطميين الذين حكموها في تلك الفترة من التاريخ لينتقل بنا بعد ذلك وعبر تقنية الصراع إلى حبكة المسرحية لنشاهد في الفصل الأول صراعا بين مسئولي الدولة حول السلطة ومن يتولى الوصاية على عرش الحام القاصر الذي تولى الملك وعمره أحدى عشرة سنة.

ويأتي هذا الصراع ليعمق مرارتنا ويترجم حقيقة مسئولينا الذين لا يتفقون على رأي ولا يرسون على قرار.

وبين بداية الفصل ونهايته ، تتوالى الاحداث والقضايا الكثيرة التى عرفتها المسرحية ، فتتصاعد الدراما ليحتدم الصراع بين الحاكم والتجار ، وقواد الجيش ، خاصة بعد نزول الحاكم إلى شارع القاهرة ، وإقامة ديوان المظالم في حي شعبي (امبابة) واتخاذ صحبة من عامة الشعب (فتحى

الكبابجي وقسام التراب) ، ليقع اكبر الضرر على أصحاب المصالح الاقتصادية والعسكرية ، فيرسمون خطتهم للتخلص من الحاكم بأمر الله واصلاحاته.

وبذلك نخلص إلى أن كل من حاول ان ينشد العدل والمساواة على مر التاريخ سواء في الماضي أوالحاضر ، فسيكون مصيره حتما الضياع والمعاناة.

وقد حاول " السيد حافظ" أن يختم الفصل الأول بأنتصار جزئي لبطل المسرحية حيث استطاع ان يحقق جزءا من اصلاحاته من خلال عزمه وإصراره على الحافظ على شعبه ومدينته الجميلة بالرغم من محاولة تثنيه عن ذلك.

والحقيقة أن ما يلزمنا في هذا العصر شخص يتحدى الجماعة ، ويضحى من أجل وطنه وأمته ، لا من أجل ذاته.

ويتركز الصراع في الفصل الثاني بين "الحاكم بأمر الله وأخته "ست الملك" كرمز للعقل المبدر والرأس المفكر الذيكان يستند إليه الحاكم من أجل تدبير شؤون الأمة ، إلا أنها تتحول فى هذا الفصل ، لنجدها تقف فى الطرف النقيض منه ، لتتحالف ضده مع أصحاب المصالح الاقتصادية والعسكرية ، حيث ضاقت ذرعاً بإصلاحاته التى ستؤدي بهم الى الهاوية، وهنا نصل إلى نتيجة نفسية خطيرة ، وهي أن الرجل حين يستفرد بالحكم تستهلكة أداءة السلطة فيؤدي حتى أقرب الناس إليه ، كما أشار المؤلف في هذا الفصل الى صراع الإنسان مع الغريزة ، تجسد في صراع الحاكم بأمر الله مع عزيزة (التى دسها التجار لقتله) وأختها سنية ، حيث إستسلم الحاكم لسطلان الغواية ولشيطان الأنوثة والجمال. وقد استطاع المؤلف من خلال مسرحيته أن يربط بين الوباء والفساد اللذين تولدا عن فساد الساسة ومسئولي الدولة واستسلامهم الغواية وتقاعسهم عن مراعاة شؤون شعبهم. وقد جاء هذا الربط كنتيجة حتمية لمقولة (فساد الأمة في فساد أهل رأيها).

وبالرغم من تعدد الصراعات داخل المسرحية إلا أن الصراع الغالب من البداية وحتى النهاية هو صراع الحاكم وحاشيته الفاسدة حيث لا يحتدم هذا الصراع ليصل بنا إلى ذروة الحدث ، وإنما يسير على وتيرة متوازية لنقف في الأخير على نهاية مفتوحة على كل الاحتمالات:

- احتمال عودة الحاكم لينقذ البشرية من الوباء الذي سيفتك بها.
- احتمال قتل الحاكم وموت العدل والخير بموته.

على العموم فقد جاء مسرحية "حلاوة زمان " في أبسط تجلياتها لتظهر لنا علاقة الحاكم بالمحكوم من خلال شخصية الحاكم بأمر الله وعلاقته بالشعب المقهور والحاشية الفاسدة.

وتعد المسرحية نموذجا لتكامل العناصر والوحدات الدرامية وتجسيدا لحبكة مسرحية متجانسة الاحداث والوقائع ، إنها تجربة جادة ومعالجة فريدة من نوعها تختلف شكلا ومضمونا عما كتبه العديد من الكتاب والمؤلفين حول هذه الفترة التاريخية . لقد استطاع السيد حافظ أن ينقلنا عبر تجربته الى عالم خال من الشوائب ، عالم العدل والمساواة ، وأن يرسم لنا صورة من المثالية ونكران الذات في شخص الحاكم بأمر الله.

دلالة توظيف الشخصيات التاريخية:

قبل الخوض في الحديث عن دلالة توظيف الشخصيات التاريخية ، لابد أولا وقبل كل شيء إعطاء تحديد لمفهوم الشخصية.

يعتبر مصلطح الشخصية المسرحية من بين المصطلحات المسرحية الرئيسية ضمن المصلطحات المسرحية العامة . ويمكن أن تلحق به صفات ونعوت مميزة كأن نقول الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية والشخصية المساعدة والشخصية الفكهة.كما يقول د. أحمد بلخيري(١٩٨).

(١٩٨) احمد بخليري دراسات في المسرح الطبعة الاولى سنة٢٠٠١ المحمدية ص ٦٧.

لذلك فمن البديهي أن تكون الشخصية هي نقطة انطلاق اي نص تأليفي وأن تكون محور هذا النص وحجر الزاوية في بناء الصورة الكلية ، فهي التي تحدد اتجاه سير الأحداث وهي التى تحدد التحام الارادات المتضاربة فتضع حدا للصراع ، وبالتالي للمشكلة التي اصطرعت حولها إرادات الشخصيات في المسرحية[(١٩٩)]

والشخصية من أهم العناصر الدرامية التى أنكب الدارسون والناقد معلى دراستها واكتشاف دلالاتها وحقيتقها كشخصية واقعية أو غير واقعية ، خاصة إذا كانت لهذه الشخصيات ميزات وصفات معروفة لدى العموم.

الكشخصيات التاريخية مثلا ، لذلك وجب الحرص على درجة الامانة والصدق أثناء التعامل معها ومعالجتها دراميا.

وحين العودة الى مسرحيتنا "حلاوة زمان" للكشف عن الشخصيات الى تناولتها نجد أن المؤلف السيد حافظ قد ركز على العديد من الشخصيات التاريخية الحقيقية هدفه في ذلك الرجوع الى الماضي والاقتداء به ، واستعادة ما كان موجودا فيه من قيم ومبادئ ، وأخلاق وبطولات ، بغية ايقاظ روح الأمة واستنهاض وعي شبابها وتنبيهه لما يحاك ضده من مؤامرات داخلية وخارجية.

ويمكن أن ن جمل شخصيات المسرحية على اختلاف ورودها كما حددها الدكتور " محمد عبازة" [(٢٠٠)] فيما يلي:

<u>الشخصيات التاريخية:</u> وهى شخصيات حقيقية ، فاعلة في التاريخ كالحاكم بأمر الله الفاطمي ، وشت الملك (أخت الحاكم) وجوهر الصقلي وبرجوان وابن خلدون ، وابن بطوطة وابن دواس والمقريزي وأبن الهيثم والمعز

---

(١٩٩) الدكتور أمين العيطوني مجلة المسرح ، لاشخصية بين الرواية والمسرحية العدد العاشر السنة الاولى اكتوبر ١٩٦٤ ص ٦٧.

(٢٠٠) الدكتور محمد عبازة: بحث في مقاربات المسرح التراث . ص ١٦٢ – ١٦٣.

لدين الله الفاطمي والعزيز بالله.. والعديد من الشخصيات التاريخية التى ألح المؤلف على توظيفها سواء أكانت فاعلة في الاحداث أو كشاهد على التاريخ ، المهم أن تؤثر دراميا في المتلقي بدورها الفعال في هذا التاريخ.
<u>الشخصيات الشبه تاريخية:</u> وهي شخصيات تقرب الى الشخصيات التاريخية الحقيقية وتنتمي اليهم سواء على المستوى العائلي ، أو المستوى السلطوي كشخصية أريسطانيوس في المسرحية.
<u>الشخصيات الخيالية:</u> شخصيات مبهمة يستطيع أي كاتب أن يستعملها في عمله الدرامي مع تغيير اسمائها من عمل إلى أخر . وتكون هذه الشخصيات مهينة على المسرحية إلا أنها لا تستطيع أن تؤثر في الأحداث إلى درجة احتدام الصراع وتعميق الموقف الدرامي . وهي في مسرحيتنا تتجسد في شخصيات (فتحي الكبابجي ، قسام التراب ، سلمى وعمران ، فاتوش ، عزيزة ، سنية ، أم سلمى.. إلخ).
غير أن دلالة توظيف الشخصية التاريخية تجثم بكل ثقلها من خلال شخصية الحاكم بأمر الله، السلطان المتواضع السوي الذي ينشد العدل والمساواة بين الناس، ويحرص على نظافة مدينته ونقائها ويستخلص حق المظلوم من الظالم. هذه القيم والمبادئ وإن كانت من بديهيات العمل السلطوي، ومن واجبات الحاكم اتجاه محكومه. إلا أنها استطاع أن تبهرنا، وتدغدغ مشاعرنا، وأن تزرع في قلوبنا مشارع الحرمان والاغتراب عن يئتنا ، لأننا نفقتد هذه القيم، فأين نحن وأين العدل والمساواة في مجتمعنا.
لذلك حاول السيد حافظ من خلال استحضاره لهذه الشخصية التاريخية المثالية ، أن يملأ ذاك الخواء والفراغ وأن يضيق تلك الفجوة العميقة التي تفصل بين الشعب وحاكمه . فى أروع معالجة درامية لجزء من تراثنا وتاريخنا المفقود.

إبراز الشكل التراثى للمسرحية من خلال دراسة:

- الحوار.
- الإرشادات المسرحية

١- الحوار: Dialouge

الحوار كما يعرفه "د. ابراهيم حمادة " : هو الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر ، وبالتجوز يمكن أن يطلق على كلام شخص واحد ، والحوار المسرحي يتميز بقيم خاصة منها:

١- يدفع إلى تطوير الحدث الدرامى ، وتجليته ، ومن ثم تنتقي وظيفته كعامل زخرفي خاص.

٢- يعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية.

٣- يولد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعيش.

٤- يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل [٢٠١].

على أساس هذا التعريف يمكن أن نقول بأن الحوار هو مجمل العبارات والألفاظ التي تنطق بيه الشخصية المسرحية ، حيث تكشف لنا هذه الألفاظ عن معالم ومواصفات كل شخصية على حدى ، كما تظهر لنا إحساساتها وإنفعالاتها اتجاه الأحداث الدرامية و دورها الفعال في الدفع بالصراع ليصل الى ذروته.

وإذا ما حاولنا رصد أنماط الحوار في مسرحية "حلاوة زمان" فإننا نستطيع أن نقول بأن المؤلف قد مزج اللغة العربية باللهجة العامية المصرية ، وأن

---

(٢٠١) الدكتور ابراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدراسية والمسرحية دار المعارف / القاهرة ١١١٩ ص ١٠٢. بدون طبعة

يستحدث بذلك شكلا جديدا من أشكال التعامل مع اللغة ما بين الفصحى وما بين العامية. فعندما تتحدث الشخصية عما بداخلها تتحدث بالفصحى وعندما تتحدث عن مصر تنطق بالعامية.

لقد حاول "السيد حافظ" أن يجعل شخصياته تبدو مقنعة في خطاباتها ومؤثرة بعبارتها في متلقيها ، لأنه زواج ما بين العامية والفصحي في تجربة جديدة بالغة الدلالة ، فجعل شخصياته تعيش هموم شعبها وتكابد مأسيه ومعاناته ، من خلال التواصل معها بلهجتها العامية ، وثقافتها الشعبية البسيطة.

كما تمكن في نفس الوقت من أن يعبر عن موضوعه التاريخي بلغة عربية فصيحة ، تبلورت في حوارت المؤرخين في بداية المسرحية مثلا:

مؤرخ ١: هي قاهرة المعزز

مؤرخ٢: أو القاهرة المعزية نسبة الى مؤسسها الخليفة المعز لدين الله الفاطمي[٢٠٢].

وكذلك في نهايتها:

الحاكم : ماذا سيكتب التاريخ عني ، ما سيكتب المؤرخون عني تكملوا...؟

شهبندر التجار: تقدموا أيها المؤرخون قولوا له ماذا ستكتبون عنه تكلم يا أبن إياس.[٢٠٣]

ابن إياس: كان الحاكم من الطرف المضحكة في تاريخ مصر.

وبالإضافة الى الأسلوب الحواري التقريري ، وظف المؤلف أسلوبا شارعيا ينفد إلى أعماق الأحاسيس الإنسانية ، تجسد في حوار الحاكم بأمر الله مع "تية" أخت "عزيزة" ، مثل ما نجد في الصفحات ٩٠ و ٩١ و ٩٢ :

الحاكم: لماذا أتعذب كلما نظرت إلى عينيك الشقية.

---

(٢٠٢) السيد حافظ .مسرحية حلاوة زمان ص ٦

(٢٠٣) المرجع نفسه ص ٩٨.

سنية: جسمي كله بيبتنفض أنت مين؟

الحاكم: أنت ريح تعصف بقلبي.

سنية: بتشدني كده ليه من جوايا ؟

الحاكم: يا ن دية العينين أنا لا أحتمل هذا الدفء(٢٠٤)

وقد عرفت المسرحية امتزاجا في الأساليب افيحائية والرمزية التي جعلت من أحداث الماضي ، واقعا حاضرا معيشا ، حيث صاغها المؤلف في حوارات بسيطة ملونة بمواقف فكاهية ساخرة كما يظهر في الصفحات ٨٣ – ٨٤. من خلال حوار "فاتوش" و "فتحي"

فاتوش: اصطدت ثلاثين فار وعشرين كلب

فتحي: ولد يا فتوش

فاتوش : أيوه

فتحي: مش عيب عليك لما تبقى زي البغل كده وشغال صياد كلاب وفئران... (٢٠٥)

كما جاء الحوار متضمنا للغة "الميت" الذي يسكن كل شيئ بحيث أن لغة ثانية تنتصب فوق اللغة الأولى ، مما يدل على أن المؤلف يريد أن يوصل إلينا حقيقة أخرى غير التي وردت في المسرحية.

على العموم فقد جاء حوار المسرحية مطبوعا بطابع العصر ومعبرا عما وصلت إليه الأمم العربية من تخاذل وضعف وانهزام.

لذلك كان الحورا مترابطا قويا ، ومنسجما مع أدوار الشخصيات سواء التاريخية أو غير التاريخية ، حيث يبرز قوة المؤلف "السيد حافظ" على التعامل مع مختلف الشخصيات بدلالاتها وأبعادها الضاربة في أعماق التاريخ.

---

(٢٠٤) المرجع نفسه ص ٩٠ – ٩١

(٢٠٥) المسرحية ص ٨٣ و٨٤.

الإرشادات المسرحية:

إن الإرشادات المسرحية : هي التوجيهات التي يسوقها المؤلف في نص مسرحيته خلال الحوار لكي يوجه القارئ أو المخرج أو الممثل إلى وجوب تنفيذ حركة ما أو انفعال أو صمت أو تصوير أو تعليق ما أو وصف شيئ معين أو نحو ذلك ، وقد يذكر في توجيهاته أشياء ينبغي تواجدها على خشبة التمثيل أو خارجها كانت من نوع معين أو ستارة ذات لون خاص أو فتحات محددة في المنظر أو إضاءة ملونة أو ممثلة صاحبة مواصفات جسمية خاصة ، على رأي الدكتور إبراهيم حماده(٢٠٦).

وإذا كان الحوار يشكل النص الرئيسي لمسرحية ما ، والنواة الأصلية لحدث أو صراع ما . فإن افرشادات المسرحية تشكل النص الثانوي كما يقول roman Ingreedon لهذه المسرحية ، بحيث تختفي عندما تعرض المسرحية، فهي لا تظهر إلا أثناء قراءتها حيث تمارس وظيفة العرض.

إن الإرشادات المسرحية وجدت لكي توجه القارئ والمتلقي ، ولكي تساعد وتعين المخرج والممثل أثناء أدائهم لأدوارهم. (٢٠٧)

فمن الغريب جدا أ، يأتي المؤلف ويضع شخصية على المسرح قائلا إنها تمثل الخير أو الشر بدون أن يعطينا أية مواصفات أو إشارات تبرز جانب الخير أو الشر عندها ، لذلك فقد جاءت افرشادات المسرحية لتقدم لنا معلومات عن هذه الشخصيات المراد تشخيصها وعن حركاتها ونبراتها وملابسها ، وكذلك عن الديكور والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات

---

(٢٠٦) الدكتور ابراهيم حماده. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية دار المعارف ١١١٩ بدون طبعة / القاهرة ص ٤٧.

(٢٠٧) Roman Ingredon نقلا عن الدكتور يونس الوليدي الميثولوجيا الاغريقية فى المسرح العريب المعاصر الطبعة الاولى ١٩٩٨ أنفو برانت / فاس ص ١٩٤.

الصوتية ، ولتسهل علينا فهم الفضاء الذي تملأ هذه الشخصيات بأحداثها وصراعاتها.

لذلك فأهم ما يكون هذه الإرشادات في مختلف المسرحيات يتمثل في العناصر التالية:

القضاء الدرامي: الديكور / الإكسسوار / الملابس / الموسيقي / الأصوات الاصطناعية / الإضاءة.

وقد استخدمت مسرحية "حلاوة زمان" العديد من هذه الإرشادات سنحاول صياغتها لاحقا.

الفضاءالدرامى: l.espace dramatique

يحدد Patrice Pavis الفضاء الدرامي بقوله: هو الفضاء الذي يتحدث عنه النصز فضاء مجرد على القارئ أوالمساهد أن يصنعه بواسطة الخيال فهو إذن فضاء غير مرئي ، ولا يمكننا التعاطي معه بنوع من الإطلاق لأنه خاص بتخيلات الجمهور ، بالرغم من ان الفضاء الدرامي يحدد لنا معطيات أولية كصور مادية لانطلاق الخيال.

فالفضاء الدرامي فضاء محسوس أكثر منه ملموس لأننا نستخلصه من خلال توجهات المؤلف وإرشاداته التي يقدمها إلينا. لذلك يستطع أي من المتلقين أن يعيش الفضاء الدرامي الخاص به الذي يكونه حسب شعوره وقدرته على استيعاب وفهم هذه التوجيهات.

والفضاء الدرامي واحد من بين العديد من الفضاءات التي تستعمل كمساحة للإدراك من بينها: الفضاء الركحي ، الفضاء السينوغرافي ، فضاء اللعب والفضاء النصي .. إلخ.

إذا عدنا إلى مسرحيتنا "حلاوة زمان" نبحث فيها عن الفضاءات التي تحركت فيها الشخصيات المسرحية ، فإننا سنجدها في الغالب تتأرجح ما بين فضائين دراميين : فضاء مغلق (القصر) وفضاء مفتوح (حي أمبابة).

وقد جاء هذين الفضائين ليوازيان الفترة التاريخية التى تتناولها المسرحية، فالفضاء المغلق وهو قصر الخلافة الفاطمية وبالرغم من كونه موضع إقامة الشخصية المحورية (الحاكم بأمر الله وأخته ست الملك) إلا أنه لم يكن مرزحاً للأحداث التي شهدتها المسرحية. مما يفسر عدم انسجام شخصية الحاكم المتواضعة مع هذا المحيط المغلق الذي تحاك فيه العديد من المؤامرات ضده ، لذلك قرر منذ بداية المسرحية ، وبإيعاز من أخته أن ينزل إلى فضاء مفتوح يلائم روحه التواقة الى الأمن والسلام والدفء والطمأنينة. لذلك أتخذ من الحارة الشعبية (وخاصة دكان فتحي الشواء بحي أمبابة) مكانا ليقيم فيه ديوانا للمظالم " أنا عايزك معايا ومع فتحي نفتح في هذا الدكان ديوان للمظالم" ص ٢٧.

ولقد حاول "السيد حافظ" أن يصوغ بالإضافة الى هذا الفضاء المفتوح بعض الفضاءات الأكثر انفتاحا وهدوءا ، كسور القلعة وجبل المقطم الذي كان بمثابة الملاذ الأخير "للحاكم" من أجل الإختلاء بنفسه ، والتعبد وإفراغ همومه ومعاناته "جبل المقطم يجلس الحاكم في خلوه"[(٢٠٨)] ص ٧٨.

كذلك نجد بعض الإشارات الى الفضاء الزماني "النهار وقد خرجت الناس إلى شوارع القاهرة. ص ٦٧. [(٢٠٩)] وكذلك نجد في الصفحة ٦١ إشارة إلى الزمان شوارع القاهرة عند دكان الشواء الأزرق ليلا.. (ضوء الفجر)

إن المؤلف حين وظف هذين الفضائين ، كان يهدف إلى جعل شخصياته تحس بنوع من التكامل والتواصل في علاقاتها . فبالرغم من أن الفضاء المغلق هو أكثر حميمية وأ:ثر دفئا من الفضاء المفتوح إلا أن السيد حافظ استطاع وبطريقة فنية أن يجسده كحبل يلتف حول رقبة "الحاكم" ليضيق الخناق عليه ، وفي المقابل جعل من الفضاء المفتوح مجالا رحبا ينبعث

---

(٢٠٨) مسرحية "حلاوة زمان " ص ٧٨.

(٢٠٩) مسرحية "حلاوة زمان " ص ٦٧.

منه الدفء وسننتشر فيه السلام والطمأنينة.

الديكور: Décor

إن كلمة ديكور هي كلمة فرنسية المصدر ، لاتينية الصل Decor والمقصود بالديكور المسرحي هو القطع المصنوعة من أصل الخشب والقماش أو نحوهما ، والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي أو هما معا ، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلاولات المسرحية المعروضة. ولهذا فإن الديكور المسرحي ليس فنا منفردا بذاته ، ولكنه فن يتعايش مسرحيا مع الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير والإضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحي ، والمساعدة في تأدية مضامينه(٢١٠)

والديكور بهذا المعنى هو أكثر الارشادات المسرحية ديناميكية فهو دائم التغير بحيث ينتقل من لوحة الى أخرى ومن شكل الى أخر عبر تغير الاحداث وانتقال الشخصيات.

فالديكور هو القراءة السميولوجية لأحداث المسرحية لأنه يستطيع أن يكشف لنا ما حاولت أن تخفيه الشخصية في حواراتها.

وإذا أردنا أن نبحث عن الديكور في مسرحيتنا "حلاوة زمان" فسنلاحظ أن "السيد حافظ" قد وضع ديكورا يوحي بديناميكة الزمن وحركيته ، بحسب المتغيرات المكانية التي تسيار الأحداث الدرامية في المسرحية ، حيث نجد الديكور غير ثابت في مكان معين. كما يتبين في الصفحة ١٨ من المسرحية يتغير الديكور إلى حي أمبابة ، دكان كتب عليه محل الشواء... مصباح كبير أمام الدكان. " وكذلك في الصفحة ٤٩ " يتغير الديكور إلى

(٢١٠) الدكتور ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدراسية ، دار المعارف بدون طبعة ١١١٩ ص ١٣٠.

قصر الحاكم." (٢١١) وكذلك الأمر في العديد من الصفحات بحيث أن الديكور دائم التغير من قصر الحاكم إلى الحارة الشعبية. وما يفسر لنا هذه الحركية هو أن المؤلف أراد أن يظهر لنا بساطة شخصية الحاكم وتواضعه مع الناس بحيث ترك القصر بفخامته وضخامته ، وتواجد مع أناس بسطاء وفقراء . لذلك فقد أختار المؤلف ديكورا متواضعا من الحارة الشعبية غير أنه ضمنه العديد من الإيحاءات والرموز الضاربة في عمق المدلولات المسرحية ، وهو في عمومه يلائم الفترة التاريخية التى تعالجها المسرحية.

الملابس: Costumes

إن الأزياء المسرحية هى كل ما يرتدي الممثل من أجل المشاركة فى العرض المسرحي ، لأن تشخيص دور معين يتطلب لباس معين من أجل إخفاء الذات الأصلية للممثل ، لذلك وجب ارتداء أنواع محددة من الازياء طبقا للعصر والظروف الاجتماعية والجغرافية للشخصية المراد تشخيصها ، ذلك أن الزي المسرحي يعطي معلومات عن الشخصية تتعلق بالعمر ، الجنس ، المهنة والانتماء الاجتماعي ، كما يرى Patrice Pavis (٢١٢)
وإذا عدنا الى مسرحيتنا نبحث فيها عن الإرشادات المسرحية الخاصة بالأزياء والملابس ، وجدنا أن المؤلف قدأشار منذ بداية المسرحية إلى زي يلائم الموضوع التاريخي المعالج.
"في مكان مرتفع على المسرح وأمامه مجموعة من العمائم" وكذلك "يرتدي

---

(٢١١) مسرحية "حلاوة زمان " ص ١٨ و ص ٤٩.
(٢١٢) Patrice Pavis ، نقلا عن الدكتور يونس الوليدي : الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر ص ٢٣٠.

العمامة ويصبح المعز لدين الله الفاطمي" ص ١٠. [٢١٣]
كما أننا نعثر على إشارة إلى ملابس الحاكم في أكثر من صفحة من المسرحية" يدخل الحاكم بفوطة على راسه وملابس متواضعة على جسده وهو رجل في الثلاثين "ص ٤٩ [٢١٤].
على العموم فقد كانت الأزياء في مسرحية "حلاوة زمان " تهدف الى إبراز السلوك السوي لشخصية الحاكم بأمر الله الذي احتقر كل مظاهر الفخامة والأناقة من خلال ارتدائه لملابس متواضعة ووضعه فوطة فوق رأسه وليس عمامة.

الإضاءة: Eclairagee :

المقصود إنارة خشبة المسرح لتمكين المشاهد من رؤية العرض المسرحي في وضوح. والإضاءة بالإضافة إلى دورها في التمكين من الرؤية فإن لها العديد من الوظائف الدرامية كما يقول "باتريس بافيس": فهي تضيء حدثا وتعلق عليه وتعزل ممثلا أو عنصرا من عناصر الركح ، وتخلق جوا وتعطي للعرض إيقاعا ، وتوضح تطور الحجج والمشاعر ..إلخ. [٢١٥]
وإذا كانت الإضاءة تلعب دورا في توكيد وجود الشخصية على المسرح وعكس حالتها النفسية من خلال طرح كمية من الضوء المركز عليها . فإن الإظلام أو غياب الإضاءة هو ايضا يلعب دورا في الحصول على تأثير درامي أو إتاحة الفرصة الزمنية القصيرة لتغيير المناظر.
وإذا رجعنا إلى مسرحينا "حلاوة زمان" وبحثنا عن الإرشادات المسرحية الخاصة بالإضاءة ، فإننا سنجد أن المؤلف قد ركز عليها بشكل كبير ،

---

(٢١٣) المسرحية ص ١٠.
(٢١٤) املسرحية ص ٤٩.
(٢١٥) الدكتور يونس الوليدي : الميثولوجيا الاغريقية في المسرح العربي المعاصر ص ٢٢٤.

بحيث نجد أن العديد من البقع الضوئية المصاحبة للأحداث ذات دلالات ايهامية ، هدفها تحقيق المشاركة في الفعل الدرامي حيث تقوم بتضييق مساحة الخشبة للتركيز على شخصيات معينة" .. المؤرخين يمسكون أقلام كبيرة في ايديهم وبقعة ضوء كبيرة عليهم" ص٦.

وكذلك تقوم بعكس الحالة النفسية للشخصيات" حيث يضاء المسرح ليظهر الحاكم وسنية وبقعة ضوء عليهما وهما يتجادلان " ص ٩٠. كما ساهمت في تغيير الحدث(بعد الظلام الشديد على المسرح يظهر شهبندر التجار وابن د واس وابن حسيب في بقعة ضوء وهم يتأمرون على قتل الحاكم) ص ١٨٠.

وقد لعبت الإضاءة في هذه المسرحية دورا كبيرا في التعبير عما يفتعل في دواخل الشخصيات ، وكذلك في تغيير أوضاعها.

الموسيقى : Musique

هى العزف والغناء الذي يصاحب العرض المسرحي . وهي إما تعكس حالة نفسية و موقفا معينا وإما تسعي الى الربط بين مشاهد ومناظر المسرحية، ويمكننا تقسيمها الى نوعين:

- موسيقى موضوعة داخل الحدث الدرامي المتخيل ، وتعد جزءا منه، حيث إن إحدى الشخصيات مثلا تغني أو تعزف على آله.
- موسيقى موضوعة خارجة الحدث الدرامي المتخيل ، ولا تعد جزءا منه، حيث توجد مثلا في بداية أو نهاية فصل أو مشهد.[٢١٦]

وإذا بحثنا في مسرحيتنا "حلاوة زمان" عن المقاطع الموسيقية التى صاحبت المتخيل المسرحي ، فإننا سنجد أن المؤلف قد وظف النوعين

---

(٢١٦) الدكتور يونس الوليدي : الميثولوجيا الاغريقية في المسرح العربي ،القاهرة ص ٢١٧

الذين أشرنا إليهما معا ، حيث ن جد موسيقى داخل الحدث الدرامي وتجسدها (عزيزة كراقصة ومغنية) "دقي يا بنت المزيكة" ص ٦١.
وموسيقى خارج الحدث الدرامي المتخيل وتمثلها اللوحات الاستعراضية التي كان يقدمها الممثلون تعبيرا عن فرحهم " الناس ترص فرح وهرج و دق بلدي" ص ٢٤.

الإكسسوار Accessoiers

تستعمل كلمة إكسسوار الفرنسية بين العاملين في الحقل المسرحي لتدل على الشىء المتواجد فوق الخشبة المسرحية ، فيما عدا المناظر المسرحية وأجهزة الإضاءة والملابس . بينما يطقل عليها فى اللغة العربية أسم لو أحق . وتنقسم إلى ثلاثة أقسام:

- ملحقات ديوية.
- ملحقات للتزيين.
- ملحقات المنظر أشياء ، ثابتة فوق المسرح[٢١٧].

ويمكن القول بأن الإكسسوارات أو الملحقات لا تكتسب فعاليتها وق درتها على الإيحاء إلا في علاقتها بالشخصيات الدرامية التي تتناولها وتتداولها بحسب الدور المنوط بها.
والاكسسوارات فى عمومها تعد من مكملات الديكور فهي ج زء من مكوناته وقطع من تزييناته.
وإذا بحثنا في مسرحيتنا "حلاوة زمان" عن الإكسسوارات التي وظفها المؤلف فإننا سنجد أن أهم إكسسوارات في بلورة الأحداث هو التاج الذي وضعه برجوان على رأس الحاكم وهو صغير ، ليتحول بعد ذلك الى الحاكم

(٢١٧) الدكتور ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية دار المعارف بدون طبعة ١١١٩/القاهرة ص٢٥١

بأمر الله الذي حول مجرى الأحداث في المسرحية ص ١٢. والحقيقة أن المسرحية لم تخل من هذه الإكسسوارات ، بل على العكس ففي كل مرة يتغير فيها الديكور نعثر على ملحقات تابعة ومكملة لهذا الديكور.

وفي كل مرة يتغير الحدث تتغير دلالة الإكسسوار : فالأقلام الكبيرة التى كان المؤرخون يمسكون بها فى بداية المسرحية لكي يخطوا الفترة الزاخرة للفاطميين. تتحول في نهاية المسرحية إلى خناجر تطعن الحاكم في الصميم وتحرق وتدمر زمنه الذي ظنه بأنه من أصلح الازمان في التاريخ. ص ٩٩. (٢١٨)

وكذلك نجد الحقيقة التي كانت "ست الملك" أخت الحاكم تجمع فيها ملابسها. وهذا دليل على توتر العلاقة بينها وبين أخيها ، فعندما كانت الذراع الايمن له في معظم محنه، تأتي الآن لتحزم أمتعتها وترحل ص١٠٦. (٢١٩)

الأصوات الاصطناعية : Bruitage

هى أصوات إلكترونية تنجز في الكواليس ، ويتم ايصالها الى الجمهور عبر مكبرات الصوت ، وتقلد الأصوات الطبيعية أو غير الطبيعية من أجل خلق جو من الواقعية وإضفاء لمسات حقيقية على العرض لامسرحي المتخيل ، وكذلك لتقوية صوت الالات الموسيقية وصوت الشخصيات الذى يصوره المغنون والممثلون.

وإذا عدنا إلى مسرحيتنا "حلاوة زمان" نبحث فهيا عن الأصوات الإصطناعية التي استخدها المؤلف ، وجدنا أنه قد وظف بعض هذه الأصوات في العالب للدلالة على الزمن " صياح الديك ، صوت الكلاب" فى المشهد الأخير من الفصل الأول ، وصوت "صياح الديك" يدل فى الغالب

(٢١٨) مسرحية "حلاوة زمان" ص ٩٩.

(٢١٩) مسرحية حلاوة زمان ص ١٠٦

على إشراق الصباح الباكر ، فيما يدل صوت الكلاب على أواخر الليل.
وكذلك نجد أصوات لآلات موسيقية " صوت موسيقى وغناء ينزل من بيت عزيزة" ص ٧٠ مما يدل على السهر. (٢٢٠)
والأصوات الإصطناعية في معظم المسرحيات يتم توظيفها من أجل إضفاء صبغة الواقعية على الاحداث.

وخلاصة القول أن الإرشادات المسرحية قد ساهمت بشكل كبير "من خلال تكامل عناصرها" فى تقريب المتلقى من الجو العام للمسرحية ، وكذلك في تيسير فهمه للتقلبات النفسية لمعظم الشخصيات.

---

(٢٢٠) مسرحية حلاوة زمان ص ٧٠

ملحق خاص بالدراسة:

بتوظيف التراث في المسرح العربي

يتضمن حوارا مع :الكاتب المصري القدير الدكتور" السيد حافظ".

بتاريخ : ٢٠٠٢/١١/٢٨

الموضوع:

طلب رأي الأستاذ "السيد حافظ"

حول توظيف "التراث" في "المسرح" العربي

السؤال ١: ماهى نظرة كتاب المسرح الى "التراث" وكيف جاءت فكرة استلهامه؟

د. السيد حافظ: نظرة كتاب المسرح الى التراث جاءت في رأيي بعد احداث هزيمة ١٩٦٧ ، لأن نكسة ١٩٦٧ حزيران كانت بمثابة هزيمة عسكرية وهزيمة اجتماعية ، فكرية ، فكانت دعاوي المثقفين في التيار الاشتراكي والتيار القومي العربي ، وتيار الفن للفن وتيار الفن للشعب ، كل هذه التيارات صدمت في ٦٧ أثناء الهزيمة ، ووجد الكاتب نفسه أمام سؤال ملح وسؤال خطير ، لماذا هزمنا؟ وكيف؟ وماهو الحل؟.

لقد شعر الكاتب العربي بالاعتراف الشديد وغربة شديدة عن الواقع ، عن الفن وعن أدواته وعن جمهوره ، وحدثت هزيمة فكرية كان لها رد فعل نفسي شديد القوة على المبدع ، وعلى المتلقي . فالمتلقي أصبح لا يثق فيما يقوله المبدع أو فيما يكتبه الكاتب ، والمبدع أصبح في حالة عدم ثقة فيما يكتبه ، لقد مجدنا الثورة القومية ، والتيار العربي والتيار الاشتراكي ومجدنا كل التيارات الاعية إلى الالتزام بالفن والجماهير . ومجدنا القوة العربية ، وفوجئنا خلال ست ساعات فى عام ٦٧ أن الجيش العربى أنهزم في ثلاث د ول ، وأن اسرائيل اقتحمت وهزمت مصر

والاردن وسوريا ، واكتشفنا ان ما كنا نسميهم "بالشرذمة" من اليهود ، وبأننا سنقضي عليهم خلال ساعات قد تحولوا الى كيان ثقافي وسياسية وعسكرية من هنا كانت الحالة النفسية والإبداعية لدى المبدع والكاتب العربي في حالة التخبط والبحث عن مخرج ليقدم نفسه ، والحقيقة تقال أن " الطيب الصديقي" كان أول من فتح الباب.

"الطيب الصديقي " فى المغرب قدم عرضا في المقامات ، وبالتالي فهو عندما قدم عملا في التراث العربي ، كان يقدم إيجابات عن الاسئلة ، كان يجيب عن اسئلة داخل المبدع العربي والكاتب المسرحي العربي ، هل التراث العربي هو الحل في الخروج من المأزق الفكري والسياسي ، والفني للوصول الى الجماهير ، فوجد صدى عظيما ، فالناس كانت تبحث عن هويتها ، فوجدت الهوية في التراث ، بدأها "الطيب " ثم بدأها عز الدين المدني في تونس بتقديم بعض أعماله ، هنا تفتقت ذهنية المبعين والحقيقة التي تقال أن ألفريد فرج ، حاول في الستينات أن يتفاعل مع التراث في حالة مشاكسة ، لكنها كانت مشاكسة لطيفة ، بخلاف محاولات سابقة قام بها عمالقة الكتابة وهواة المسرح امثال أحمد شوقي في محاولة ، وأحمد شوقي ، و"على أحمد بكثير" في مسرحهم وأبو نضارة ، هؤلاء حاولوا أن يقدموا مسرحا يستلهم ويقدم التراث ، أي عليه أن يترجم الحدث كما هو دون إسقاط و دون أي محاولة لأن يدخل عليه نظرة سياسية ، لكن محاولة الطيب الصديقي تحسب له لأنه كان أكثر شراسة في التعامل مع التراث وأكثر جرأة ، فحاول أن يجيب على اسئلة تطرح عن التراث ، وأن يطرح هموم ومشاكل العصر في ذاك الوقت. ثم بدأ عبد الكريم برشيد في بعض محاولاته واعتقد ايضا أن المبدع الجميل سعد الله ونوس. بدأ يير في الدرب ، ثم محفوظ عبد الحرمن ثم يسري الجندي ثم أبو العلاء السلاموني ، والحقيقة أني تأخرت قليلا في الدخول الى التراث ، حيث أني كنت مشغولا بالبحث عن حداثة الزمن ، كنت أشعر في هزيمة

٦٧ أنهزيمتنا مع ال زمن لأننا كنا نقف على عتبات الزمن مخمورين ، سكاري ، نتغنى بالقصيدة العمودية واملجد القديم ، وننظر الى الاهرامات العظيمة ، وحضارة بابل واشور وسبأ وننسى أن العالم يجري ، وأن هناك معطيات أخرى وأن الآخر الأجنبي يتعامل مع الحضارة بشكل مستفز ، فكنت مستفزا استفزازا شديدا أحاول أن ألتقي بالمشاهد في رؤى كثيرة ، فقدمت أكثرم ن خمسين تجربة في المسرح التجريبي ، بحثا عن هوية وشكل جديد للمتلقي العربي مع جماعات مسرحية ، مع هواة ، مع أطفال ، فكنت في حالة بحث مستمر ودءوب ، ثم فجأة وجدتني في حالة استرخاء في عام ١٩٨٠. في هاته السنة بدأت أتعامل مع التراث ، وكتبت أول عمل لي يتناول التراث ، وهوحكاية الفلاح عبد المطيع ، فدخلت إلى عالم التراث بكل أدوات المعاصرة ، أي أنني محمل بهموم عصري وهموم زمني السياسية والقومية والعلاقة بين الحاكم والمحكوم داخلا المسرح ، فالتراث بشكل سياسي مستفز ، أدعو الى التحريض ، وأدعو المتلقي الى تحريض شديد وإلى وعي استياقظ وعيه ، وكان هدفي هو ايقاظ روح الأمة ، ولم يكن هدفي أن أقدم عملا يترجم هذا الزمن الذي كان جميلا أو رديئا أو ضعيفا ، لا كان الهدف هو استفزاز المتلقي وإعادة الوعي إليه مرة أخرى بشكل سياسي وشاعري غير مباشر فيه الفن أكثرمن الفكر ، وهنا أعتقد أني كنت متميزا بعض الشيئ بجوار زملائي بأن الفن عندي أكثر من الفكر ، فقليل من الفكر ، وكثير من الفن يستطيع أن يصنع وجبة فكرية جميلة.

نستطيع أن نقول بأنك استطعت الجمع بين التراث والتحديث في المسرح التجريبي.

في تلك المرحلة أعتقد أنني دخلت من هذا الباب.

السؤال الثانى: هل يمكن القول بأن توظيف التراث في المسرح يملأ الفراغ الذي يعاني منه المسرح العربي؟

الدكتور السيد حافظ: بالتأكيد نعم ، الفراغ الذي يعاني منه المسرح العربي

هو فراغ صنعته السلطة الأبوية الإعلامية (سلطة الإعلام الحكومي) التى تحاول دائما أن تغيب الوعي عن المشاهد أوالجمهور أو المتلقي العربي فمن هنا عندما تكتب شيئا يمس السلطة من قريب أو بعيد فأنت مكتوب على عملك الإبداعي بالذبح والاختفاء والإطواء ، وأن توضع في قائمة المغضوب عليهم ولا الضالين. أمين. ومن هنا لجأ الكاتب العربي إلى التراث ، وأنا مع مقولة أن التاريخ يكرر نفسه ، ولكن بأسماء اخرى ، هناك من يقول: لا ليس التاريخ يكرر نفسه ، ولا تنزل البحر مرتين ولكن أنا أقول في وطننا العربي نحن لا نقرأ التاريخ ، وكما يقول موشي ديان وزير الدفاع الإسرائيلي في عام ٦٧: إنى أخاف من العرب ، لو بداوا قراءة التاريخ ، لأنهم يكررون نفس أخطائهم" فأخطاء حرب ٥٦ هي أخطاء ٦٧ واخطاء ٧٣ . نفس الأخطاء ولو نظرت لأخطاء ٥٦ تجد نفس أخطاء ٤٨ ، ولو وصلت الى أخطاء سنة ٦٧ تجد أخطاء سنة ١٨٨٢. وهكذا نحن نكرر نفس الخطأ ، لأننا لا نقرأ التاريخ سواء كانوا سياسيين أو كنا مثقفين ، أو كانوا العامة. فالجهالة هي سيدة الزمان في العقل العربي ، والجهالة سيدة المكان ، والجهالة تفتح أفاقا جديدة وتزرع أرضا جديدة ، وتوظيف التراث في المسرح ، يمكن أن يملأ الفراغ ، ولكن كيف؟ أن يعامل الكاتب هذا التراث بإنتفاء واختيار وارتقاء. الانتفاء ينتقي الموضوع ، والارتقاء يرتقي بوعي الجمهور والحدث والفن الى مستوى حداثي، والانتقاء أن يحاول أن ينتقي من التراث الأشياء التى تحتك وتصطدم بالواقع وتكون صورة فوتوغرافية من القديم ، القديم هو الحديث، أي أن يصبح ملوك الطوائف هم ملوك الان ، ما حدث في سقوط الأندلس هو ما حدث الآن في ٢٠٠٢ من حكام عرب. عندما نتناول ملوك الطوائف نستطيع أن نلتقي بما يحتذ الان من ملوك العرب في ٢٠٠٢ وحكام العرب. إذن الكاتب يستطيع من خلال التراث أن يقدم وجبة مسرحية تملأ الفراغ ، أن يملأ هذا التراث سياسيا فنيا ، وأن يكون الفن

على مستوى عال ، وأن يرتقي بالجمهور. وأنا أقول أن المسرح الكوميدي التجاري الذي ظهر بعد سياسة الانفتاح التى قامت في مصر في عام ١٩٧٠ واستمرت حتى الان بشكل أو بآخر. ثلاثون عاما من المسرح الكوميدي التجاري بدأ من مدرسة المشاغبين وإلى الآن أنتهى تدمر المسرح الكوميدي والتجاري وانهار انهيارا شديدا ، والسؤال الآن : لماذا يهرب الجمهور؟ لماذا يهرب الجمهور؟ . اقول ببساطة شيدة بأن هناك فراغ فكري في هذا المسرح ، فراغ سياسي في هذا السمرح ، حتى وأن قدمت بعض الكلمات السياسية أو البالونات السياسية ، إلا أنها تقدم ، ولا تغني ولا تسمن من جوع ، فبالتالي اللجوء الى التراث سوف يدفع بملأ الفراغ وبشكل جاد وحاد ومضيء.

السؤال الثالث: كيف تتمثل طبيعة تعاملكم مع التراث الأدبي القديم بإعتباره مثالا أعلى لإبداع نص جديد تتوفر فيه صفة الحداثة؟.

د. السيد حافظ: أستطيع أن أقول أن التراث الأدبي القديم ليس مثلا أعلى لإبداع نص جديد ، التراث العربي القديم هو رائد يعني أنا كتبت مثلا كتبت عن عاليه والأمير العاشق الآمر بأحكام الله، وكتبت عنها أستاذنا الكبير على أحمد باكثير من خلال الكتابات المختلفة وهو ارئد من الرواد الذين نتعلم منهم ، لكن العصر الذي أكتب فيه والزمن الذي أكتب فيه ، والقهر الذي نعيشه ، والرؤى السياسية التي نعيشها ، استاذنا " أحمد باكثير " التزم بالتاريخ والتراث وبالواقئع ، أنا التزمت الى حد كبير ، ولكنني أسقطت الصراع الطبقي بين الفقراء والاغنياء وبين الحكام والمحكومين ، بين هذا الحب البدوي العذري ، وبين هذا الخليفة الذى لا يقهر ، إذن التراث القديم هو ليس مثلا أعلى. هو رائد ، يعنى أقول بصراحة إن طه حسين هو رائد من رواد التنويل والرواية والمقالة ، لكنها ليست "مثالا" لأن نكتب مثله. إننا نستطيع أن نقول أن أي كاتب جيد من شباب هذه الايام يكون أفضل من "طه حسين" ، لأنه معبأ بأحداث وثقافة عصرية .

وأقول كاتب جيد بشرط أن يكون جيدا معبأ بهذا الزمن ، وبثقافة هذا الزمن وبفكر أخر وثقافة أخرى بفعل الاحداث . وممتلئ ومفعم بأشياء أخرى جديدة شاعر معاصر جيد وأركز على كلمة جيد هذا الشاعر أفضل منأحمد شوقي الذى بنى مرصد الشعر العمودي. لماذا؟ لأن الزمن يتطور ، الرواد لهم الانحناء ، ولكنهم ليسوا تماثيل للإبداع نحتذى بهم ، ونصلي لهم. لا . نحن نتمرد عليهم ونتفوق عليهم ونجد. وأكيد أن الذي سيأتي من بعدي يجب أن يتميز ، وأن يتطور . المهم أن يكون مسلحالإ بالابداع الحقيقي ، بثقافة حقيقية برؤية حقيقية .ممتلك أدوات . ممتلك رؤية ، ولكن ليس من أجل أنا جديد ، أرفض هذا العالم القديم ، وأنا لا أملك لغة ، لا أملك رؤية ، لا أملك سلاحا ولا أملك فكرا ، فلست بحاجة لجديد ، فيصبح هذا الجديد هو ن وع من فقاقيع ، أو مثل أن يتجشأ صوت أمامك يصدر من فمه رائحة كريهة. أنا لا أقبل التجشأت الفنية ، ولا أقبل الزكام الفكري ، ولا أقبل الرياح التى يخرجها البعض من بطونهم بأسم الإبداع ، ولا أقبل هذا وأقسوا على الجديد دون أن أمتلك أدواتي ، عندما قررت أن أكتب مسرحا تجريبيا. قرأت أكثر من مائة وثمانين عملا بين المسرح العربي ، وأكثر من ثلاثمائة عمل عالمي. حتى استطيع أن اتسلح الان عندما أفاجئ ببعض الذين يكتبون مسرحا أو يكتبون سيناريو أسأل لمن قراـــ ؟ ماذا قرأت ؟ أكتشف أنه لم يقرأ إلا كتابا أو كتابين أو ثلاثة. فجأة ، لكنا نحن هنا في زمن الموهبة والخبرة والثقافة والتجربة والادوات والوسيط ، كل هذا يركز ، يتشكل فى رؤيى الفنان ، وخاصة الكاتب لأن الكاتب بالضرورة لابد وأن يكون متمردا ، ليس فقط على النموذج القديم ولكن ان يكون متمردا حتى على إبداعه ، ففى كل عمل يتجاوز نفسه ، ويتجاوز إبداعه ، ويحاول أن يتخطاه . يجب أن يحمل في كل عمل هوية جديدة، ومساحة جديدة وخبرة جديدة. أي أن تصبح لديه مساحة من الحلم المتجدد ، لأنه عندما تقف الأحلام يموت الإبداع ، يظل ساكنا ، وفي

سكون الإبداع الموت. هنا نحن أمام قضية خطيرة ، لماذا لم تمثل مسرحيات "أحمد شوقي" بعد أن مات" أحمد شوقي" قدمت فى عهده لأن أحمد شوقي كتب كل المسرحيات الشعرية التى نعتبرها رائدة من أجل حب برئ نقي للفنانة العظيمة فاطمة رشدي . فكانت رسالة حب مسرحية كتبها لنجمة وانتهت المسرحيات بموت " فاطمة رشدي " و "احمد شوقي" ولم تقم ، ولكنها اصبحت رائدة هذه المسرحيات ، وأنا أحترمها ، ولكن عندما كتب صلاح عبد الصبور منذ ثلاثين عاما مسرحياته ، كان يخاطب الناس ، فعاشت هذه المسرحيات إلى الان ، عاش "صلاح عبد الصبور" لأنه كتبها ليس من أجل أحد بل من أجل الدراما ، من أجل البحث عن الدراما ، من أجل البحث عن فن جميل ، وصلاح لجأ الى المسرح بعد نكسة ١٩٦٧ ويجب أن نميز أدب ما قبل ٦٧ وما بعد ٦٧.

التراث في رأيي ليس ه و التاريخ ، ولا الاساطير فقط ، ولا الحكايات القديمة إن ما حدث بالأمس هو تراث ، وهنا أختلفت مع الكثيرين ، لأن في رأيي ما حدث بالأمس تراث ، وما يحدث اليوم يصبح غدا تراث ، يجب أن يكون فهمنا لتراث أوسع من المصطلح الضيق لمفهوم التراث.

السؤال الرابع: إلى أي مدى يمكن القول بأنك استطعت تحقيق الهدف المنشود فى معالجتك للمادة التاريخية من خلال مسرحية حلاوة الزمان.

د.السيد حافظ:"حلاوة الزمان" كانت مرحلة خطيرة جدا ، حيث أني كانت أحاول أن اتملس مع شخصية "الحاكم بأمر الله" وأمضيت ثلاثين عاما أبحث عن تاريخ الرجل منذ أ، كنت فى المرحلة الإعدادية ولفت انتباهي استاذ مادة التاريخ عندما قال أتى ألى "مصر" رجل يحكمها كان مجنونا ، يأمر بخلع القباقيب من الأرجل ويمنع أكل الملوخية و.و.و. وجاء من المغرب ، فبالتالي أثار انبتاهي أن رجلا يجعل العامة من الشعب تعمل بالليل، وتنام بالنهار ، فبدأت أبحث عن الرجل ، والحقيقة أن بعض الذين يكتبون التاريخ في لاصحافة هم جهلة بالتاريخ أصلا. فيخلطون ما بين

قراقوش الذيكان مساعدا أو معاونا "لصلاح الدين الأيوبى" وبين "الحاكم بأمر الله" فأختلط الحابل بالنابل، والعامة فى تاريخ"مصر" لا يميزون بحكم جهل الذين يكتبون في الصحافة.

ثم وجدت أن الفاطميين في تاريخ مصر ظلموا ظلما بينا فلا أحد يكتب عن الفاطميين بشكل معتدل إلا قلة قليلة ، والحقيقة أحب أن أشيد ببعض أساتذة الجامعة الذين كتبوا عن تاريخ الفاطميين ، كتبوا كتابات انصفوا فيها الحاكم بأمر الله ومن هنا بدأت أبحث عن الذين أنصفوا الرجل فوجدت مادة تاريخية عظيمة ، وهى تحقق معى هدفي الفكري ولاسياسي ، لأن العدل لا يتجزأ وأن الحاكم اذا كان عادلا فيصبح مستر حاكم بأمر الله" الذي تمتد مملكته من "الصومال" بأفريقيا حتى "اليمن" ويصل في الشمال إلى حدود "أسبانيا" وهذا الرجل العبقري الذي كانت مصر فى تاريخه أو الأمة الإسلامية فى تاريخه من أعظم وأقوى الامم وتولى الحكم وفى عمره أربعة عشر عاما . هذا الرجل كان بمثابة اللغز الجميل . الهدف السياسي مع الهدف الفني . الهدف السياسي البحث عن "الحاكم العادل" والهدف الفني أن أقدم المتعة ، وأن انفض غبار الظلم عن هذا الرجل ، وأن أقدم شكلا مسرحيا حداثيا يتنالون لارجل وتاريخه بشكل يليق ، وكنت في مشكلة ، فالرجل لغز ديني وسياسي ، وفكري ، وخفت أن أدخل في شراك ، أو في مصيدة التناقضات ، فالأخوة المسلمون من "الدروز" يعتبرون الحاكم بأمر الله مثل "النبي عيسى عليه السلام" نبى أرتفع الى السماء وسيعود ويؤمنون "بكتاب الحكمة" وأنا احترم كتاب الحكمة احتراما شديدا وأحترم تاريخ هذا الرجل الذي كاد أن يكون نبيا في وجهة نظري . واستخدمت أشكال الفرجة المختلفة ، وأعتقد أني من المؤلفين القلائل الذين كتبوا عن "الحاكم بأمر الله و "الأمر بأحكام الله" و" المنتصر بالله " من الفاطميين وكنت على استعداد أن أكتب مسرحية عن "ست الملك" فأنا مهتم بالفترة الفاطمية لأن الفاطميين حكموا الأمة العربية

و "مصر" أكثر من قرنين من الزمن ، فكنت مشغولا ومشغوفا بما يرفض أوما تعتم عليه الثقافة الرسمية والحكومية، أن أضيئ وأن أنفض الغبار عنه ، وأن أقدمه الى الناس ، هل وصل الى الناس ، أم لم يصل ، لا أعرف ، لكنى أديت رسالتي . طبعت الكتاب ونصي الكتاب ، وطبعت مرتين فى القاهرة ، وحققت نجاحا طيبا على المستوى الفكري والثقافي ، واستطيع أن أقول بأن "الحاكم بأمر الله " حققت خطوة هامة في مراحل محاولتي التعامل التراث العربي ، وهناك مستويات متعددة فى العمل ، فى "الحاكم بأمر الله" حاولت من خلالها رصد عدة مستويات سياسية ومستويات فنية ، على مستوى التكنيك ، على مستوى الممثين ، هناك الشخصيات فى صعود وهبوط ومراحل تطور الشخصية والاحداث الكثيرة جدا التى حاولتأن أقدمها خلال عرض ثلاث ساعات ، أعتمدت على الحدث بشكل سريع وشكل كبير ، أعتمدتعلى لغة كل شخصية بما تنطقه واستخدمت الفصحى والعامية في تجربة جديدة . عندما تتحدث الشخصية عما بداخلها تتحدث بالفصحى ، وعندما تتحدث عن "مصر" تتحدث بالعامية، حاولت أن أكسر الراوي بالمؤرخين، شخصيات المؤرخين، شخصيات المؤرخين ، ثم أخرجها للمسرح عبد الرحمن الشافعي وأحمد إسماعيل عبد الباقي.

السؤال الخامس: لماذا سميت المسرحية بحلاوة زمان هل هو تمسك الأستاذ "السيد حافظ بالتراث؟

د. السيد حافظ: فى الواقع أنا سميت المسرحية لأول مرة بأسم "عاشق القاهرة" " الحاكم بأمر الله " لأنه لم يعشق القاهرة أحد على مر التاريخ مثلما عشقها الحاكم بأمر الله حيث كان الناس ينامون وهو يسير على حماره في شوارع القاهرة ليلا دون حراس ، الحاكم الوحيد في تاريخ مصر منذ سبعة الاف عام الذي كان يسير في شوارع مصر العاصمة أيا كانت العاصمة سواء كانت "طيبة" عاصمة مصر أو أيعاصمةكانت لمصر ،

لكن القاهرة عندما بناها جوهر الصقلي والعزيز لدين الله ، والحاكم حضر بناء القاهرة وهوطفل فعشقها ، فكان يسير ليلا ويتجول في لاشارع بمفرده فكان أن سميت المسرحية "عاشقة القاهرة" لكن أسم "حلاوة زمان" اقترحه المخرج عبد الرحن الشافعى فكتبت الأسمين معا.

السؤال السادس: هل يعد التراث أو استلهام التراث العربي في المسرح دعوة من دعوات التأصيل؟

د. السيد حافظ: طبعا ، طبعا هو دعوى من دعوات التأصيل لأن استلهام التراث مهم جدا. لقد نجح كتاب الغرب منهم تروستي في روسيا وكتاب مثل شكسبير أستطاع أن يوظف الحكايات الإرلندية ، والحكايات الشعبية الصينية وغيرها ، وبريخت استطاع أن يوظف التراث . كل كتاب العالم الكبار استطاعوا أن يوظفوا التراث ، وكتابنا الرواد قدموا التراث ، كل اجتهد كل يجتهد ، لأن الشعوب اذا لم تتمسك بتراثها مثل الرجل الذي لا يتمسك بأرضه ، بداره ، باسمه ، بأبيه ، بأمه ، التراث هو الأب والأم والدار والعرض والأرض و.و.و.و الانسان لا يولد بلا أحداث ، فترات البشرية ملك للبشرية ، وتراث كل منطقة جغرافية ملك لأهاليها ، لا نستطيعأن نتملص ، أن نتحرر من تراثنا ، والاصالة ليست معنى الرجوع الى الماضي فقط فأمس تراث ، وهناك مقولة جميلة: أن الأمس الذى مضى لن يعود إلا فى الآخرة ، يوم الحساب ، فبالتالي التراث لن يعود إلا فى ذاكرة المبدعين ويقمونه للناس بشكل جديد ، فتضاء أفكارهم ، وتضاء أعمالهم ، فنحن نحاول أن نأصل ما لدينا وكفانا أننا أغتربنا عن واقعنا ، وكفانا أن الرواد عندما تعاملوا مع التراث ، تعاملوا معه من باب التقليد الغير ، فكتبوا مسرحيات تراثية تقليدا "لشكسبير" وتقليدا " لبرنارد شو" ولم يقدموا اجتهادات خاصة بهم بهويتهم ، باجتهاداتهم ، بإمكانياتهم ، فنحن الان ونحن نتجه الى العولمة والعالم الجديد ، علينا أن نفكر بطريقة مختلفة طريقة تدعو الى أن يكون التراث كائنا حيا متجددا بحيث عندما

نراه ونستمتع به. لقد نجح شكسبير بأن يقدم مسرحيات منذ مائتي عام تقدم الى الان للتراث الانجليزي ولكنها حية تنبض أو من التراث الانسانى، كان يختار قصة من افريقيا أو من هنا أو من الصين ، أو. أو. أو ويستطيع ان يقدم عملا متميزا ، نحن فى الحقيقة نقدم أحيانا أو في كثيرمن الاحيان اعمالا تراثية ، لا تمت للتراث إلا من حيث الأسماء واللغة ، ولكنها تولد ميتة ، أعمالا تولد ميته ، ليس لها شهادة ميلاد ، وليس لها نبض حي.

خـــــاتـــمـــة :

ختاما سأعرض لبعض الملاحظات التي استقيتها من خلال دراستي لموضوع"المسرح والتراث" مدركة قصوري عن ايفاء جوانب هذا الموضوع حقه من الدراسة والتحليل.

لذلك سأكتفي ببعض النقاط التي ارتكزت عليها دراستي هاته:

أولا: تحدثت في مدخل هذا البحث عن أهمية العلاقة التي تجمع بين المسرح والتراث كثنائية حتمية تربط بين الماضي والحاضر ، فالتراث كماض ، يضغط بكل ما يحمله من مخزون وموروثن ثقافي على الحاضر الذي يشكل وعاءا لبلورة وإحياء هذه الموروثات في شكل مسرحي يخترق الجسم الاجتماعي ليبعث فيه الدفء ويقوي فيه الوعي.

ثانيا: تطرقت في الفصل الأول الى الاسباب التى لجأ على أثرها المؤلفون الدراميون الى استلهام التراث وتوظيفه في اعمالهم المسرحية حيث عرضت لبعض الرواد المسرحيين الذين تعاملوا مع التراث ، لأستخلص من اعمالهم أن اللجوء الى التراث كان نتيجة إحساسهم بهيمنة الغرب على إبداعاتهم وثقافتهم ، خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧ التى كرست شعورهم بالضعف والاغتراب عن بيئتهم ، حيث توالت الأسئلة في أذهانهم كطبول تقرع بدون توقفك لماذا أنهزمنا ؟ لماذا تفوق الغرب علينا؟ فقد كانت صدمة النكسة بمثابة صفعة استفاقت على إثرها ذهنيتهم فأ،طلقوا تحذوهم الرغبة فى التحدى. تحدى الآخر بكل إبداعاته ، وهيمنته الثقافية ، وتجاوزه الى إثبات الذات العربية من خلال خلق إبداع عربي أصيل ، ينبع من الجذور العربية ، فكان أن خاضوا نضالا مريرا لإجلاء خيبة الأمل التى أكتسحت الشعوب العربية ، فاستلهموا بذلك البطولات التاريخية من أجل إذكاء الروح النضالية والقومية في النفوس ومن أجل إيقاظ الوعي ، واستنهاض الهمم للدفاع عن هويتنا وعروبتنا.

ثالثا: حاولت في الفصل الثاني أن أقترب من هذه الأسباب وأن أحيط

ببعض هذه الأهداف من من خلال دراستي لتجربة فنية خرج منها جسور التجديد الإبداعي ، تجربة لكاتب جرئ ، لبس هموم الحياة العربية ، وانغمس فى تعاستها واندحارها وذلك من خلال معاصرته للنكسة وتجرعه لمرارتها . إنه الكاتب الخلاق المبدع الفذ "الدكتور السيد حافظ" الذي استنفد كل طاقته بحثا عن الجديد وتنقيبا عن الافضل ، ليقدمه لشعبه الذي أعتصرته الحسرة ، واضاعته المرارة.

لذلك فقد جاءت مسرحيته "حلاوة زمان" وغيرها من المسرحيات التراثية . بدءا من حكاية الفلاح عبد المطيع" وحتى أخر أعماله معبرة عن روح الأمة ووحدتها وعدالتها ، وداعية الى الثورة من أجل رفع الظلم والاضطهاد والمعانة عن كاهلها.

لذلك فالقارئ لكتابات"السيد حافظ" يلاحظ بأنها تجارب فياضة نابعة من إحساسه الدفين بالواجب ، واجب حماية عروبتنا وعقيدتنا ومقدساتنا ، لذلك فقد ألزم نفسه بالنضال من أجل إخراج الأمة العربية من الجهل والتخلف الفكري والأمية الثقافية فجاءت كتاباته كشرارة نار تحرق كل من سولت له نفسه أن يتلاعب بالقيم والمبادئ ، أو أن يجعل منها أداة لخدمة مصالحه النفعية.

وأخيرا أقول بأن نيتي من هذا البحث كانت هي إلقاء الضوء على بعض جوانب العلاقة التي تجمع بين المسرح والتراث ، وتحديد الاهداف والخصائص التي قامت من أجلها هذه العلاقة .

ولا أدعي أنني استطعت الإلمام بهذه الجوانب في دراستي المتواضعة ، غير أنني حاولت قدر الإمكان أن أحيط ببعض النقاط الرئيسية التى أرتكز عليها هذا الموضوع . والمطلع على بحثي سيعذر قصوري نظرا لطراوة عودنا فى هذا المجال.

ولا يسعني إلا أن أردد قول الشاعر المعري:

لكل شئ إذا ما تم نقصان

- قائمة المصادر والمراجع-

الكتب:

١- أكويني (سالم) : المدخل المسرحي مقاربات في العرض المسرحي ، دار النشر المغربية الطبعة الأولى ١٩٩٩.

٢- بونيت(عز الدين) : الشخصية فى المسرح المغربي (بنيات وتجليات) منشورات جامعة ابن الازهر (اكادير) سلسلة ٢/١٩٩٢.

٣- برشيد(عبد الكريم) : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي. دار الثقافة الطبعة الاولى ١٩٨٥.

٤- بخليرى(أحمد) : دراسات فى المسرح. الطبعة الاولى سنة ٢٠٠١.

٥- البرادعي (خالد محي الدين) : خصوصية المسرح العربي. منشورات اتحاد كتاب العرب الطبعة الاولى ١٩٦٨.

٦- لوليدي(يونس): الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر. مطبعة انفوبرانت الطبعة الاولى ١٩٩٨

٧- حمادة (ابراهيم) :معجم المصطلحات الدراسية والمسرحية. دار المعارف ١١١٩ (ب.ط).

٨- حسن(حنفي) : التراث والتجديد. دار التنوير الطبعة الاولى ١٩٨١.

٩- حضر (أ؛مد عطا الله): الحياة الفكرية في مصر في العصر الفاطمي. دار الفكر الطبعة الاولى ١٩٨٩.

١٠- الطهطاوي(رفاعة): تلخيص الإبريز. دار التقدم/ مصر ١٩٠٥ (ب.ط)

١١- لعلج:أحمد الطيب): الأرض ، الذئأب ، الجمل المسروق. دار المناهل ١٩٩٤ (ب.ط)

١٢- المنيعي (حسن): هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته. منشورات السفير الطبعة الاولى ١٩٩٠.

١٣- المنيعي (حسن): المسرح المغربي من التأسيس الى صناعة الفرجة . دار الامان الطبعة الثانية ٢٠٠٢.

المراجع المترجمة:

- Patrice Pavis: Dictionnaire du Theatre.
- Anne Ubers Feld: L'ecole du spectatcur.

المجلدات والدوريات:

١- مجلة إبداع: العدد التاسع السنة الاولى ١٩٧٤.

٢- مجلة المسرح: العدد العاشر سنة ١٩٦٤
٣- مجلة الفكر العدد الرابع ١٩٨٧
٤- مجلة الرافد: العدد ٤٣ سنة ٢٠٠١.
٥- مجلة الفكر المعاصر: العدد ١٢ سنة ١٩٨١.
٦- مجلة الرافد: العدد ٤٧ سنة ٢٠٠١.
٧- مجلة الثقافة العربية: العدد ٥٠٩ سنة ١٩٩٨
٨- مجلة قضايا في الوحدة العربية وقضايا المجتمع العدد ١٢ سنة ١٩٨٠
٩- مجلة إبداع (الأدب والفن) العدد التاسع السنة اا ١٩٨٤
الحوارات:
حوار مع الكاتب السيد حافظ بتاريخ ٢٨-١١-٢٠٠٢.
البحوث: بحث الدكتور محمد عبازة : مقاربات للمسرح التراثي.

السيد حافظ بين التجريب والإلتزام ..
وهموم الإنسان
بقلم : د . أحمد العشرى

السيد حافظ كاتب مسرحى ملتزم بموقف تجاه جيله وواقعه ومجتمعه العربى . وهذا الموقف لا يتمثل فقط على مستوى الإلتزام كمعنى وسلوك ، إنما يتجاوز ذلك إلى إبداعاته الفنية فى مجال المسرح . فهو كاتب بدأ الكتابة مبكراً (فى سبعينيات القرن العشرين) عزيز الإنتاج متنوع الروافد والطرح .

فهو من ناحية كاتب يعبر عن الواقع بمرارة وحسرة يبغى الأفضل للإنسان والوطن .

ومن ناحية أخرى فهو كاتب يعرف كيف يستلهم التراث بأنواعه ، وكيف يوظفه مسقطاً على واقع حضارى معيش ، وهو من ناحية ثالثة إلى جانب كونه كاتباً دراميأ سياسياً فهو من أوائل التجريبيين ليس فى مصر فحسب، بل فى المنطقة العربية بأسرها ، ولعل مسرحيته (كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى) والتى كتبها فى مطلع السبعينات لدلالة أكيدة على سبقه فى مجال التجريب ، حتى قبل أن يطرح المصطلح للتداول ، وحتى قبل أن يتفلسف المنظرون حول أشكالية المصطلح فى أواخر الثمانينات .

ومن ناحية رابعة ، فقد كتب للطفل عدداً كبيراً من النصوص المسرحية مثل معظمها فى الكويت وقطر والإمارات والعراق ... هذا إلى جانب عدد من الرسائل والبحوث الأكاديمية التى خطت فى المغارب العربية والخليج حول مسرح السيد حافظ فى شتى أشكاله وإتجاهاته .

كما أن أعماله المسرحية قد تصدى لها بالنقد والتحليل عدد ليس بقليل من النقاد الأكفاء فى مصر وسائر البلدان العربية ، ونوقشت أعماله فى معظمها بإذاعة البرنامج الثانى.

وتلك الأعمال التى بين يديك عزيزى القارىء متنوعة فى شكلها ومضامينها . وإذا كان التنوع فى المضمون قد طرحته تلك الأعمال وهى فى معظمها تقف مع الإنسان وحلمه بالحرية وتجاوز الإغتراب بشتى أنواعه، إلا انها من ناحية الشكل تمثل وقفة، وإضاءة فى مسيرة الكاتب المسرحية.

والسيد حافظ من الكتاب المهمومين بمفهوم التجريب من ناحية ، ومن ناحية أخرى من المهمومين بطرح قضايا كلية تطرح ثيمات (العدل والظلم والموت والحرية والنشىء والإستلاب).أنه ينتصر للإنسان ضد عوامل القهر اقتصادية واجتماعية أو سياسية أو حتى كونية .

ومن ناحية أخيرة وفى إطاره التجريبى فإنه يملك وعياً بمفهوم وحدة الفنون، (فالكلمة والصورة واللون والضوء والصمت والحركة والموسيقى) أشكاليات يجرب فى إطارها أعماله المسرحية .

والسيد حافظ مهموم بالنموذج البشرى ، رجلاً كان أم إمرأة ، فتى أو عجوزاً , يطرح من خلاله معاناة النموذج فى مواجهة كل عوامل القهر والإستلاب والنشىء والظلم .

ورغم أن السيد حافظ يطرح قضايا كلية ويهتم بالنموذج البشرى ، إلا أنه فى نفس الوقت يمتلك خصوصية البيئة العربية والمصرية فى همومها اليومية وإنعكاساتها على نموذجه البشرى بكل تنويعاته ، إنه كاتب يؤمن أولاً وأخيراً بقيمة الإنسان العربى ومستقبله ، منطلقاً من خصوصية الإنسان المصرى إبن الحضارة الفرعونية والمسيحية والإسلامية والعربية على مر العصور .

إنه كاتب مصرى الأرض والنبض والحضارة. وكلما أقرأ كتاباته أدرك يقينا أن مياه النيل لم تتدفق عبثاً. مسرحية إشاعة.. ايه معنى الوطن.. والإنسان؟

ولنطالع معاً قراءة سريعة لنماذج من إنتاجه المسرحى التى يجمعها هذا الكتاب . ففى مسرحية (إشاعة) ينتصر السيد حافظ رغم المأساة إلى فضيلة البراءة المطلقة فى مواجهة قوى الشر المتربصة ولعله فى هذه المسرحية ينطلق من الجزء إلى الكل لادانة كل عوامل وملامح التربص بالجمال والحب والنبل الإنسانى . رافضاً للحقد والكراهية والأنانية ، وكل مظاهر الإستلاب والتخلف والحقد ...

إذ تطرح مسرحية (إشاعة) مفهوماً عصرياً للصراع الأزلى بين إرادة

الخير وإرادة الشر . إذ تطرح المسرحية نموذجاً نبيلاً عالماً مصرياً لم يفقد برائته بعد .. حصل على جائزة نوبل فى العلوم الإجتماعية .. وهو لفرط برائته يهدى الجائزة إلى مصر وكل مصرى.

وعليه فإن إرادة الخير المطلق تحسم فى البداية إلى جانب الدكتور مصباح، ولأن الخير حقيقى ، ولأن الشر زيف فهو يتخذ أكثر من وجه وأكثر تنويعة .. تتمثل تلك التنويعات فى إرادة الشر فى أخد جوانبها فى شخصية خطيب الفتاة والتى تركها المؤلف كنموذج تعبيرى لكل فتاة جامعية طموحه وكتنويعة إيجابية على شخصية الدكتور مصباح .. إذ يدور حوار ملىء بالمفارقات بين خطيب لفتاة (ابن لحمها) حوار حول الكلب الذى مات وهو يعبر فى الشارع ليبذر المؤلف مقدمة صغرى للمسرحية ككل ، ويرهص لشىء نبيل أو وفى سيقتل أو سيشوه .. ولعله الدكتور مصباح ، أو لعله الفتاة نفسها .

ثم تطرح المسرحية تنويعها آخر على صراع الخير والشر بين مصباح الزمان الذى يبغى أن يكون مجموعة جديدة من الشباب لقيد كتابة التاريخ بشكل حقيقى (ثورة ١٩١٩ مثلاً : مين إللى ظلم ومين إللى إتظلم ، مين القيادة الحقيقية والقيادة الرسمية).

وإرادة الرجل المهم عدو التقدم وعدو التاريخ وعدو الحقيقة كنموذج وتنويعه على إرادة الشر الرجل المهم : ما أنت عايزهم يعيدوا كتابة تاريخ ثورة ١٩ وبعدين ثورة 36 وبعدين ثورة ٤٨ وبعدين ثورة ٥٢ وبعدين ثورة ١٢٥ مايو ٧١ وبعدين ثورة ايه ...

مصباح الزمان : ياريت الشباب يقدر يعيد تاريخ بلاده .

ولأن سؤال الدكتور مصباح الزمان سؤال منطقى ولأنه موضوعى فى طرحه ولأن أشكالية كتابة التاريخ أشكالية تؤرق كل مثقف مصرى ، ولأن الرجل المهم غبى ، يمثل تنويعه على إرادة الشر فإنه يناور ويسعى لتشويه صفحة الدكتور مصباح فيلجأ إلى حوار مباشر للتشكيك فى سمعة

الرجل .

الرجل المهم : ... وبعدين ايه حكاية البنت دى (يخرج سلايدز وفيه صورة الفتاة).

مصباح الزمان : دى طالبة .. مالها ؟

الرجل المهم : (يضحك) ملها .. عيب عليك لما تبقى راجل كبير وناقص .. دى قد بنتك يا أخى .. عيب .. خذوه (يسحبون أستاذ الجامعة).

إن الرجل المهم قد جهز كل شىء .. التهمة والفضيحة بإطارها المادى ، لقد انتصرت إرادة الشر مرحلياً .

ثم تطرح المسرحية تنويعة ثالثة على إرادة الشر لتشكل مع سابقاتها ملامح الإنهيار فى المجتمع .. إنها شخصية الأستاذ فهمان.. كنموذج لشخصية غير سوية والتى تفسد كل شىء فى مجتمعنا .

إنها نموذج فج لفقدان البراءة .. انه استاذ جامعى وسمسار يبيع كل شىء .. ولديه التبرير لكل شىء .. انه نموذج مجسد على مستوى الدراما فى مسرحية (إشاعة) للمثقف البرجوازى الإنتهازى ولنقرأ معاً حواره التالى وهو حوار خطير يلمح بل ويصرح :

الأستاذ فهمان : أنا بعرف سفارات وهيئات أجنبية بتجمع معلومات لعمل أبحاث علمية مؤسسة .. أنا موافق إنك تشتغلى فى أبحاث لدولة من دول

الفتاة : دى خيانة .. بيع المعلومات والتجسس خيانة .

وكتنويعة على سابقة الرجل المهم يرى أن حجة الفتاة نموذج الجيل الجديد حجة قوية فهى لا تجيب بأكثر من كلمة خيانة . فيلجأ فهمان للمناورة .. فيطلب منها ملخص جلسات أستاذها مصباح الزمان .. فترفض الفتاة أيضاً.

وتنقلنا المسرحية فى بناء درامى متصاعد إلى نموذج أو تنويعة ثالثة تتمثلفى الصحفى أبو الكلام ، والذى يؤكد الكاتب أن يقوم بدوره نفس

الشخصية السابقة .. غير أنه يتنكر بإرتدائه نظارة ويمسك قلماً كبيراً .. والذى عاش طوال عمره متنكراً .. ففى عصر الملك كان قلمه ، ومع الثورة كان قلمها ومع كل رئيس ..مع الشرق كان شرقى .. مع الغرب كان غربى .

الفتاة : وقلمك هو هو والحبر بيتغير ، مرة أحمر ، مرة أصفر ، مرة أخضر .. مرة من دم الغلابة مرة بتبيع الغلابة ، مرة مع العبيد ، مرة مع السادة مرة مؤمن , مرة كافر ، بس قوللى أنت مين ؟

فيبرر لها أبو الكلام ويشرح لها الأمر ببساطة فهو رجل الأقنعة ، كل ثانية لها قناع .

الصحفى أبو الكلام : كل همسة كل ثانية لها قناع ، لها قلم ، لها حبر , لها كلام والصحافة هى أنا ... البلد دى طول عمرها إللى خانها كسب وإللى باعها كسب .. النديم مات غريب .. غريب اتنفى عشرين سنة ، وإللى ضحى زى محمد فريد طلع من المولد بلا حمص ، مخدش حقه من التاريخ ولا حتى لقى فى آخر أيامه طبق طبيخ .

وعندما تسأله الفتاة عن رأيه فى الدكتور مصباح الزمان يجيبها بأنه رجل عنيد.

أبو الكلام : الراجل ده مفهمش، إللى كانوا زيه على مر العصور يا إما إتسجنوا ، يا إما دخلوا مستشفى أمراض عقلية .. القضية ي اصبية إن مفيش قضية .. التجسس فى الزمان ده مش خيانة ... التجسس فى الزمان ده إسمه شطارة إسمه مفهومية .. إسمه جمعيات دولية للسلام والأمان .. إسمه مراكز بحوث وفلوس للمحتاجين .. إسمه المعونة والإعانة للشعوب الغلبانة .

ان أبو الكلام كنموذج للخائن بل هو الخيانة يفشل فى إقناع الفتاة , فيحاول أن يجندها لتكتب فى الصحافة لكنها ترفض لأنها إذ أدركت أن أمثال أبو الكلام هم سبب النكبة .

الفتاة : أنا بس عرفت ليه دلوقت فيه أمية ثقافية فى الجامعة ، ليه ولاد كثير ميعرفوش الفرق بين نجيب محفوظ طبيب النساء.. ليه ميعرفوش طلعت حرب ولا سيد قطب ولا حافظ إبراهيم ولا محمود شاكر.. ولا مين إللى بنى مصر.. عن إذنك.. بس قبل ماأمشى أحب أقولك مع ده فيه ولاد فى الجامعة زى النديم وبيرم التونسى وزى فاروق الباز.. وزى عبد الناصر ويمكن أكثر .. عن إذنك .

تنقلنا المسرحية فى حوار متدفق وصراع متوافر إلى مكتب مصباح الزمان . وإذا كانت الدراما تطرح سؤالاً وبالطبع تطرح الفتاة بعد كل النماذج التى قابلتها سؤالها لأستاذها :

الفتاة : اية فايدة البحوث لما تترمى فى الأدراج ولا على الرفوف فى كتاب ضرير ما يتقراش .. ايه فايدة القصيدة والعلم والحلم لحظة انهيار الوطن .؟

فيدرك الدكتور مصباح الزمان على الفور أنها قابلت نماذج يعرفها جيداً .

مصباح الزمان : عارف إنك قابلتيه .. وعارف إللى متعرفهوش عنه .. دا أخوه الصحفى أبو الكلام ، وابن عمه سابق أوانه المحافظ إللى باع الآثار والأسرار وهرب مليار دولار وحفظهم فى خزانة سويسرا فى رقم سرى ، يبقى جده الكبير إللى خان اخناتون .. يبقى عمه إللى خان عرابى.

إنهم سرطان هذا الزمان ، والخيانة لها تاريخ ممتد .. إن السلفية يتجمعون ويكونون نسيجاً اخطبوطياً انتهازياً يعوق التقدم ..

فتلاحقه الفتاة بالسؤال :

الفتاة : تفتكر ايه معنى الوطن لما يبقى الإنسان مالوش ثمن ؟

إن التاريخ ذاكرة لا تمحى فبقدر ما يسجل الخيانة قطعاً يسجل المجد حتى ولو تأخر الآن آلاف السنين أو حاول البعض تزيفه .

مصباح الزمان : جدك الكبير أحمس.. عرفاه.. لما مات شاله تاريخه من على المعابد ومسحوا سيرته ، وفجأة بعد ٤ آلاف سنة لقوا بردية

مقبرة تلميذ فرعونى مكتوب فيه دوره إللى أداه .. ومع كدة لما نمشى على كوبرى عباس ابقى بصى تحت الكوبرى تلقى دم الشهداء إللى ماتوا عليه، طرح مدارس ومستشفيات وعمارات وقهاوى وغناوى.. مفيش حد بيحب بلده بيستنى الثمن.. وإللى خانوا ياما وإللى خانوا ياما وإللى باعو ياما.

وتردد الفتاة فى تخبره بالإشاعات حوله فتطلب منه الهجرة .. أن يغادر الزمان والمكان ، لكن الوطن فى رأى الدكتور مصباح إنسان ويرفض أن يترك الوطن وتنتهى المسرحية بانتصار إرادة الشر وهنا تكمن الدرامية فيها ، فقد تآمر على الفتاة كنموذج للبكارة والخصوبة زهرة الحياة وأم الأجيال . تآمر عليها كنموذج للأرض كل عناصر السوء ، واستشرت إرادة الشر (أبو الكلام ، فهمان ، الرجل المهم (ودسوا لها طفلاً كمعادل موضوعى لتشويهها على المستوى المعنوى . فى مشهد ميلو درامى ويستمر الروند مرة ومرة وتنتهى المسرحية من حيث بدأت .. فالشر باق وفى نفس الوقت سيبقى مصباح الزمان فى كل مكان .

الإغتراب والبراءة :

فى دراما (أجازة بابا) – وهى دراما لممثل واحد – تؤكد على مفهوم الإعتراب الإجتماعى والذى يعيشه أحمد بطل المسرحية ترتبط مع مسرحية امرأتان بوشائج قربى .. إذ يوجد حيوان (كلب) يهاجم باب شقة أحمد فى مسرحية أجازة بابا وكلب يصطحب المرأتان فى مسرحية امرأتان ثم هناك علاقة بين الرسالة القادمة من أمريكا فى مسرحية أجازة بابا بالسيدتين اللتن تنتظران الخال الفنى الذى لن ياتى أبداً .

عمد السيد حافظ فى مسرحية أجازة بابا إلى إستخدام (البلاى باك) فى مناطق كثييرة، ويبرز حالة الإغتراب التى يعيشها البطل والذى يهرب من واقعة إلى منطقة الحلم، ولكنه حلم غير متحقق ، حلم مجهض فى كونه شاعراً أو طياراً أو مليونيراً أو ضابطاً، أو حتى مجرد سفره إلى شقيقه فى لندن .

وتتوالى الأحلام والأمانى المجهضة (بيت – جديد – عربة فلوس تساعد أختى فى جوازها , وزوجتى تطلب تأمين مستقبل الأولاد ... الخ) .

وتكمن مأساة أحمد بكل مسرحية أجازة بابا فى أنه شخصية واعية ، وفى نفس الوقت عارفة .. والمعرفة والوعى تعد فى عصرنا نوعاً من الخطأ التراجيدى الذى يؤدى بصاحبه إلى نهاية مأسوية، وهنا يكمن السمو فى شخصية البطل كإنسان عادى، وكنموذج لأبطال الطبقة الوسطى ، لكنه فى نفس الوقت نموذج متمرد حتى على زوجته التى تملك قدراً هائلاً من البراءة والتى لا تعرف الكثير عن العالم الخارج عن محيط أسرتها .

أحمد : محدش علمك شىء عن حق الحياة عن الفشل .. عن النجاح .. عن الكفاح .. فتحت عنيكى لقيتى كل شىء موجود واليوم إللى قالت لك فيه المدرسة اكتبى موضوع إنشاء عن أسرة فقيرة .. كتبت .. كانت هناك أسرة فقيرة .. وخادمتهم فقيرة وطباخهم فقير وسواقهم فقير .. وحارس الفيلا فقير .. ولما أبوكى خسر كل فلوس اتجوزتينى وأنت واعية ان العالم المحيط حواليكى أخفى الحقيقة تماماً عنك .. ولما تزوجت عليك الأمور وعاش كل منا فى عالم خاص به.

إن أحمد كمغترب اجتماعى عن زوجته يعد بمثابة أغرب الغرباء ، أنه يلقى باللوم على والده الذى عمله أن كل شىء حرام .. قد علمه المثالية رغم أن كل شىء قد تغير والناس تغيرت فالزمان غير الزمان .. أن احمد فى حالة لا يستطيع فيها التفريق بين الصح والخطأ ، أنه يبحث عن الحقيقة ، ولا يفيق من أحلامه وهواجه التى تعد بمثابة محاكمة لنموذج مسئول من ناحية عن حرية اختياره وغير مسئول من نواحى كثيرة عن نواحى الفساد من حوله. فهو مغترب على المستوى المادى وأغرب الغرباء على المستوى الإجتماعى ، يقيم علاقة إستبدالية مع الصور الموجودة فى منزله ، يحاسب نفسه ويحاسبهم (الزوجة – الإبن – الأب)

ويأتى صوت أذان الفجر ليستيقظ من تداعياته ويقرر تجاوز عزلته المادية ليلحق بزوجته وأولاده ويمتلك القدرة على الفعل .

ماذا جرى فى العالم ؟ ..

فى مسرحية (العزف فى الظهيرة) يطرح لنا المؤلف نموذجاً آخر للمرأة المستلبة .. انها صبرية التى تسكن فى شارع منصور المتيم ، تعيش حياتها وحيدة هادئة ، حتى يقتحمها رجل يدعى الهمشرى بحجة أنه يسأل عن مواطن هارب مطلوب للعدالة ، فيحتل المكان عنوة ويأتيه أحد أتباعه وتحاول صبرية عبثاً أن تبرهن عن أن الشقة شقتها والأشياء ملكها ، الإ أن محاولاتها تضيع هباء ، إذ يشهد الحارس والبقال والرجل الثانى أن المكان ملك للهمشرى .

وعندما تأتى ليلى صديقتها لزيارتها تعتقل أيضاً داخل الشقة وترغم المرأتان على الرقص والقيام بالخدمة ، وعندما تحاول صبرية أن تناقش الهمشرى (الممثل ؟) منطقياً فى عدم أحقيته فى الشقة وإحتلالها عنوة مع أتباعه، يمارس الهمشرى وأتباعه أنواعاً عديدة من القهر والتعذيب ويخبرها الهمشرى أنه يعرف عنها كل شىء بل ويتجاوز ذلك إلى محاولة طردها من الشقة هى وصديقتها ليلى ، بل ويدفعهما بعنف حتى تسقط المرأتان على الأرض , ونكتشف فى المشهد الأخير أن صبرية تقوم من النوم مفزوعة تنظر حولها تجد كل شىء على ما هو عليه ، تجرى إلى المرآة تنظر فيها تصرخ حين ت شاهد بقعة دم من إصابة فى وجهها .. ثم تصرخ وتبكى وتطرح السؤال.. ماذا جرى فى العالم.. وينزل الستار بطيئاً. والمسرحية تطرح سؤالاً إلى جانب سؤال صبرية حول مفهوم نسبية الحقيقة ، وهل ما حدث حقيقة أم أن صبرية كانت تحلم .. وعلى العموم أن المسرحية بمثابة صرخة تحذير فى زمن الحق الضائع .

الإنتظار .. والإغتراب :

ويبدو أن المرأة المغتربة بتنويع عليها حواء كانت وحيدة فى مسرحية

إشاعة أو مع صديقتها فى مسرحية العزف فى الظهيرة ، أو مع شقيقتها فى مسرحية امرأتان ، إلا أنها تعانى من غربة واضطهاد ، يبرزهما المؤلف بأكثر من صورة درامية .. ففى مسرحية إشاعة تتعرض الفتاة إلى شتى أنواع الظلم والقهر حتى تتهم فى شرفها وتشوه سمعتها .. وفى مسرحية العزف فى الظهيرة يقتحم شقتها أناس لا تعرف عنهم أى شىء ويعرفون عنها كل شىء ويتأمر الجميع لإستلاب شقتها وامتهان كرامتها واقتحام خصوصيتها هى وصديقتها ليلى والأدهى من ذلك أن الحارس والبقال يقفان بجانب إرادة الشر .. وفى مسرحية إمرأتان تعانى سنية وهدى من حالة جديدة من حالات الإغتراب ، إلى جانب حالة مستمرة من حالات الإنتظار .. إنهما عانستان تنتظران وهما لن يأتى أبداً ، تنتظر أن الخال الذى هرب من تحمل المسئولية وسافر إلى أمريكا ويشاع أنه إمتلك ثروة وأنه سيعود ولكنه أبداً لن يعود فقد مات منذ سنوات . ان هدى وشقيقتها سنية تعيشان حلماً من أحلام اليقظة فى أن يعود الحق الذى استلب منمها .. وأن يعود الخطيب الإنتهازى مصطفى وأن يعود الخال بعد طول غياب .. ان كلا منمها تكلق لنفسها العنان ، تحلم وتكذب على نفسها وتستمرئْ ذلك هرباً من قسوة الواقع .

ويطرح المؤلف قمة الإغتراب الذى تعيشه الأختان فى محاولتهما البحث عن كلب يعيش معهما بعد أن فقدتا الثقة فى كل البشر .

إن المرأتين فى هذه المسرحية ظلتا تنتظران الوهم (الزوج – الحبيب – الخطيب – الخال) لكنه لم يأت ولن يأتى أبداً .. ان مسرحية إمرأتان تطرح نماذج فى حالة انتظار وإغتراب وخواء طوال المسرحية إنهما ينتظران هؤلاء الذى لن يأتى أبداً .

<u>التجريب .. الحوار بنى الكلمة والصورة .. ومفهوم وحدة الفنون :</u>

فى المسرحية القصيرة جداً (معزوفة للعدل الغائب) تجربة درامية مكثفة وجديدة فى شكلها ومعناها تطرح جدلاً ثنائياً بين الشخوص والألوان

(الخطاط الرسم والفتاة)، (الفتى والفتاة)، (النجار العجوز والزوجة)، (الأبيض والأسود) على المستوى اللونى، (المسموع والمرئى المكتوب)، (الصمت والحوار)، انها تجربة جديدة فى مفهوم وحدة الفنون تطرح جدلاً بين الكلمة والصورة ، بين ما تراه العين وتسمعه الأذن تتخللها اصداء عبيثة وحالة من الإغتراب والسخط والموت .

إنه يطرح جدلاً ملموساً بين حالة الصمت والمقروء من جهة والذى يعد بمثابة المعلق على الحدث ، والمعادل للكورس الحديث .

حوار مكثف غاية فى الكثافة ، يطرح معان ، ومعان للمعنى أنه حوار عبثى وفلسفى وساخط وساخر وجودى وكونى فى آن واحد .

إن تجربة (معزوفة للعدل الغائب) تعد بمثابة كوميديا سوداء تطرح العديد من المفارقات اللفظية والإستدلال الخاطىء ، كما توحى بدلالة اللفظ المسموع والمكتوب ، حيث توارت مساحات الحوار التقليدية فى الدراما ، وحل محلها مساحات مكتوبة أو مرسومة ، فالخطاط الصامت معلق على الحوار والموقف النفسى ، يعلق على الحدث بشكل جديد ، مرئى وليس مسموعاً .

وهنا يطرح السيد حافظ نوعاً جديداً وفريداً من الكتابة المتغيرة والمتطورة دوماً، وفق تغير وتطور الموقف أن تجربة (معزوفة للعدل) لا يمكن أن تناقش نقدياً كحالة تجريبية فى شكل الكتابة والمضمون ومحاولة حل الفضاء المسرحى وتوظيف الألوان والصوت والضوء – وفق مناهج النقد التقليدية المعروفة والمألوفة لمناقشة دراما تقليدية ، انها تجربة مسرحية لا بد للملتقى من مشاهدتها أو قراءتها . حيث إستحالة تلخيصها أو تحليل شخوصها أو لغتها أو مستويات صراعها .. إذ تناقش قضايا كلية فى عالم مضطرب على مستوى الدراما وعلى مستوى الواقع فى آن واحد.

برنامج مع النقاد حول
"كتاب كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى"
بقلم : عادل النادى

ولقاء مع المؤلف والدكتور/ احمد العشرى
(أذيع يوم ٨/٤/١٩٩٢– الساعة ٩ مساء)

(عادل النادى) كتابنا فى هذه الحلقة مسرحية والمسرحية تحمل عنوان كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى تأليف: السيد حافظ- والبرنامج يستضيف الأستاذ الدكتور/ أحمد العشرى والكاتب المسرحى السيد حافظ وأرجو من الكاتب أن يلخص المسرحية.

السيد حافظ فى البدء أتوجه بالشكر للاذاعة وللدكتور أحمد العشرى فعندما أتحدث عن كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى، فهى مسرحية تنبش فى ذكريات عام ١٩٧١ وهذا تاريخ صدور الطبعة الاولى عن كتابات معاصرة للأستاذ صبحى الشارونى والحقيقة ان الطبعة الاولى عندما صدرت سنة ١٩٧١ كانت مصدر القلق لدى الكثير من النقاد خاصة الذين تعودا على.. مسرحيات متزنة وقورة ثابة جامدة..كانت كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى بالنسبة لهم صدمة وأذكر ايامها كتب الاستاذ عبد الفتاح البارودى كلمة قصيرة جدا وقال أنا قرأت بالانجليزية والفرنسية وباللاتينية وبكل اللغات مسرحيات ولم أفهم هذه المسرحية فدلونى على مفاتيح هذه المسرحية وأن الناقدة صافيناز كاظم كتبت مقالا فى صفحتين ولكن لم توافق هيئة التحرير على نشره لغرابة الموضوع.. وأذكر أن فرقة الأستاذ/فايز حلاوة قالوا عن كلمة المسرح التجريبى بإستهزاء المسرح التخريبى.. وحدث بعض النكات فى مسرح القطاع الخاص فى ذلك الوقت.. كبرياء التفاهة كانت بالنسبة للكثيرين صدمة كبيرة فى ذلك الوقت- والحقيقة إلى أن حجمها كان ١٦ صفحة من الحجم الصغير... حجم كارت البستال مثلما كتب الأستاذ/ كمال النجمى وعندما صدرت هذه المسرحية تكونت جماعة مسرحية فى الأسكندرية تضم مجموعة من المسرحيين والفنانين التشكيليين وكان من الفنانين التشكيليين فاروق حسنى وزير الثقافة الحالى والدكتور مصطفى عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة للفنون التشكيلية ومدير أكاديمية الفنون فى روما حاليا وكان احد الزملاء مسعد خميس وأصبح الآن من أكبر تجار السيارات فى الأسكندرية كان يوسف عبد الحميد

المخرج الذى يتصعلك الآن فى شوارع القاهرة بحثا عن تجربة متميزة وضمت هذه المجموعة نخبة من الشباب تفرقوا فى بقاع مخالفة وهذه المسرحية أول ما نشرت قرأها فاروق حسنى وتحمس جدا وصمم ماكيت للديكور وجلسنا معه لأنه كان فنانا تشكيليا ليس له تجربة فى الديكور المسرحى وجلس مع يوسف عبد الحميد وجلست معه للتحدث فى موضوع الديكور وأذكر أن قسيسا تحمس لانتاجها فى كنيسة الجيزويت بسيدى جابر بالاسكندرية وكان مثقفا ثقافة عالية وبالفعل صرف عليها إنتاجيا حوالى ٤٥ جنيها وكان هذا المبلغ يعتبر مبلغا فلكيا فى تلك الفترة وعندما قدمت المسرح صدمت الجمهور وإندهشت جماعة التجريبيين التى كانت تضم سعيد العدوى رحمه الله عليه وتضم محمود عبد الله الاستاذ حاليا فى كلية الفنون الجميلة بالاسكندرية والاستاذ مصطفى عبد المعطى وبعض طلبة كلية الفنون الجميلة أحدثوا ثورة وحوارا متواصلا وكأنه حدث سقوط لحجر صغير فى بحيرة تضع مجموعة من الدوائر ظلت تنتشر وتنتشر بشكل متصل والغريب أن هذه المسرحية عندما نزلت أخذت من المدح القليل ومن القدح الكثير جدا وكانت كلمة المسرح التجريبى أشبه بنكته فى مصر فى تلك الفترة لدرجة أن فاروق حسنى بعد ثلاثة أيام من العرض عرض علينا أن نعيد عرضها فى قصر ثقافة الأنفوشى وبالفعل عرضت وجاءت منحة البطراوى من القاهرة تجرى بحثا عن هذه التجربة الجديدة... ماذا حدث فى الاسكندرية ؟ واذكر أن الاستاذ محمد جبريل المسئول عن القسم الثقافى بجريدة المساء القاهرية فى هذه الفترة كان متحمسا للمسرحية وأن تظهر مسرحيات قصيرة فى ثلث ساعة تثير كثير من القضايا فى الشكل والمضمون وأذكر أنه فى هذه الفترة أن الفنان محمد متولى الممثل الحالى كان من ضمن المجموعة التى تحمست حتى نقدمها فى كلية دار العلوم بجامعة القاهرة ولكن التيار المتشدد فى كلية دار العلوم فى هذه الفترة قال لا فالمسرحية غير مفهومة أن المسرح

التجريبى ايامها كان أشبه بوصمة عار فكان الواحد منها يخجل أن يكتبها على المسرحية ومن يأسى من ردود الأفعال أخذت ألفين نسخة ووضعتهم على سور الأزبكية وسلمتهم لبائع ليتصرف فيهم ومشيت ووقفت على الرصيف الآخر فرايت الرجل ينادى ويبيع المسرحية. وفوجئت بعد مرور ٢٠ سنة أن هذه المسرحية تدرس فى أكاديمية الفنون فى بغداد وفى المغرب.. وأنا لا أدرى هل المسرحية تعالج الكثير من القضايا المعينة التى لا تلخص.

عادل النادى: نحاول القاء الضوء على هذه القضايا يا أستاذ سيد؟

السيد حافظ: القاء الضوء.. أنا أعتبر نفسى من جمهور بعد ٦٧ ولست من الكتاب بعد ٦٧ لأن الكتابة مسألة صعبة جدا لأن هناك سيل من الكتابات موجودة صعب أن تحدد هل هى كتابات أو غير كتابات لكنه كلام.. أنا من الفنانيين القلقين بعد ٦٧ حدث أنفصال ما بين الجمهور الاول والثانى فالجمهور قبل ٦٧ كان جمهورا حالما وكان يحلم بالثورة اما بعد ٦٧ واجهتنا النكسة... أنا من ضمن الناس الذين ولدتهم النكسة كتابة كنت أسأل : من نحن ؟ وماذا نريد وإذا كان هناك أدبا حقيقيا فعلا قبل ٦٧ ما أتت الينا النكسة ولو كان هناك النكسة الفكرية وليست النكسة العسكرية لأن النكسة الفكرية التى حدثت لنا فى ٦٧ أكبر من النكسة العسكرية بمراحل وهذه مسألة خطيرة وللأسف الذين كانوا سببا في نكسة ٦٧ فكريا هم الذين قادوا مصر فكرا وقادوا الأمة العربية فكرا بعد ٦٧ ظلوا على مقاعدهم حتى الان.. تماثيل من ورق.. آلهة من العجوة تؤكل وتنتهى وتهضم وتصبح فضلات.. انا من الناس الذين بعد ٦٧ قد ولدوا وفعلا جيلنا حمل مصر والأمة العربية بمعاناتها وحمل سقوط الحلم الناصرى وسقوط الحلم القومى وحمل كل هذا.. انا من الجيل الذى ضحى واستشهد فى ٧٣ ولم يذكره التاريخ.. أدبيا أو فنيا أو ثقافيا وظلت اللعبة كما هى.. الذين تسببوا فى طعن الوطن وهزيمته يقودون الوطن فكرا وفنا وثقافة

وتألهوا بدون مبرر على ذكريات ما قبل النكسة لا أدرى !! فأنا أبحث عن شكل مسرحى جديد مع جيلى ولست بمفردى جيل كامل.. كان يبحث نقدا وابداعا وهذا الجيل ظلم وحتى الآن لا توجد إلا دراسة أكاديمية واحدة تبحث عن ابداع السبعينات والثمانينات لمصطفى عبد الغنى وجيلى كله مظلوم ولست أنا وحدى.. الكل ليس له وجود على الخريطة الثقافية.. وهم الذين صعنوا التماثيل القديمة وهم كهنة المعبد والغرفة المظلمة والمعبد فارغ والغرفة خاوية.. فكان من اللازم أن يدافعوا عن وجودهم ونحن نبحث عن شكل مسرحى نبحث عن الجمهور الجديد.. الكلمات البكرية.. حينما ظهرت أعمالنا اصطدمت بالزعماء المبدعين.. وقادة الفكر المثبتين فضربوا تحت الحزام ضربونا بالتجاهل.. بالاهمال بالنكتة بالاشاعة بأى شئ فكنا فى ضياع كامل لنا نبحث عن أى نافذة كنا نكون جماعات مسرحية مثل جماعة الاجتياز المسرحية بالاسكندرية التى خرج منها وزير الثقافة الان وخرج منها وكيل وزارة الثقافة إلا أن هؤلاء الذين نسوا الكلام الذى كنا نردده.. وتصالحوا وتصافحوا مع الذين كنا نقول أنهم سببا فى النكسة الفكرية.. وتركوا جيلهم وتركوا أحلامهم وتركوا آمالهم وتصافحوا وتنازلوا عن القيم الجميلة التى كان نحلم بها فى نبأ هذا الوطن.. قيم فكرية جديدة ومن هنا فإن مسرحنا لم يتأثر بيوسف أدريس.. ولم تتأثر بأحد حقيقة.. فيوسف أدريس كان يقفز على أحلامنا.. ولأنه كان يملك مساحة للنشر.. ونحن لا نملك سطرا للنشر.. هو يقدر على أن يبوح بما يريده ونحن لا نقدر نحن نكتب خطابات ونلصق بها طابعا بعشرة قروش فيقرأها ويقود دعوة لتجديد المسرح العربى.. نحن فعلا كنا نحلم بالتجديد للمسرح العربى.. فى كل الوطن العربى نحن وليس يوسف أدريس.. حتى الدعوة للكتابة بشكل جديد التى صنعها الأستاذ توفيق الحكيم مع احترامى له كانت دعوة كاذبة وأيامها كتبت له كثيرا.. ولكن طبعا كانت كلماتى تلقى فى صناديق القمامة وكثيرا ما ذهبت للأهرام أسأل

الأستاذ سليمان جميل أن أقابل الأستاذ توفيق الحكيم الهرم الكبير يقول لى صعب تقابله.. أنه هرم كبير ولكن الدعوة للتجديد هذه خاصة بنا نحن نطالب بتجديد المسرح العربى وتغير الإيقاع وتغير الكلمة والموائمة والمشاركة مع الجمهور.. أعود للمسرحية كانت المسرحية ضمن مسرحيات لتعبر عن المرحلة الجديدة ولو أتيح لجيلى كله لما حدث ما وصلنا إليه الآن من أغانى هابطة، ومن تمثيليات هزيلة ومن روايات ضعيفة وأفلام مبتذلة.. وسقوط مرحلة فكرية.. وتتدهور فأفرزت الساحة أغانى (السح الدح أمبو) فى الشريط (دا حووه وألا بؤوه) وأفرزت فى الرواية أسماء لا أريد ذكرها حتى لا يكون تجريحا.. حدث سقوط بالنسبة للسينما العربية وبالنسبة للمسرح... فتحول المسرح المصرى كله يرقص الآن حتى نجمات مصر ونجوم مصر يرقصون على المسرح..

هذه كارثة كبرى.. وهذا ما وصلنا إليه..ليس فى المسرح المصرى فقط ولكن فى المسرح العربى لأن مصر تؤثر جدا فى الأمة سلبا أو إيجابيا.. وأعمال الكتاب المصريين والعرب الجادين ظلت فى الظل وظللنا نحن أبناء الظل ولكننا أبدعنا وطبعنا أعمالنا على نفقتنا.. وكنت شاهدا على عصرى.. ومن الأشياء الطريفة أن كتاباتى أطبعها على نفقتى وأنا أدخل الحلقة الخمسين من العمر هيئة الكتاب ينظرون الى كتاباتى ويقولون تؤجل، تبحث فى لجنة أخرى وكأنك غريب عن الدار وغريب عن الحركة وهذه الكتابات أكتبها وهى تدرس فى الوطن العربى فى المغرب وفى تونس وفى الكويت وفى العراق وتدرس فى أنحاء وطننا العربى ما عدا وطنك وهذه كارثة وطامة كبرى.

عادل النادى: ننتقل بالحديث الى ناقد هذه الندوة الدكتور/ احمد العشرى لنرى هل حقق المؤلف فى هذه المسرحية المعادلة التى كان ينشدها.

د. احمد العشرى: فى الواقع أود أن أحيى كاتب هذا العمل المسرحى وعلى غلاف هذا الكتاب وهذه المسرحية كتب سلسلة رؤيا للأبداع وأسفل منها

المسرح التجريبى ثم عنوان المسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى، والواضح أن هذا العنوان من اللحظة الوحيدة النادرة التى يلتقى فيها الصحفى بانسان فى صفحة ٦٦ يتحرك المذيع الى الأسرة التى يقيم معها فى غرفة ٣ ممسكا بجهاز التليفزيون وهذه مع لقاء المذيع بزوجته هما اللحظتان الوحيدتان فقط اللتان يحدث بهما التواصل.. على المستوى الشكلى أو مستوى العلاقة التلامسية بين بطل هذه المسرحية، وبين باقى الشخوص لكن باقى الشخوص تمارس الفعل المسرحى، أو الفعل الدرامى وأن شئنا هذه الكوميديا السوداء التى تثير نوعا من الضحك لكنه ضحكا كالبكاء.. ضحك مأساوى... لم يحدث أى تواصل أو أى لقاء على الأطلاق.. ما بين البطل وبين باقى الشخصيات أنظر التركيبة اللغوية واللفظية.. تعطلت الطرقات...الطرقات ازدحمت بالماء.. الماء يغطى كل مكان.. كل مكان سيئ أنظر آخر كلمة مكان كل مكان سيئ التكرار لتأكيد المعنى اللغوى وهذا الكلام هو كلام المذيع حتى يدل شفاه تردى حكمتها للأغبياء للسذج أو شئ من هذا القبيل، رد فعل الجمهور ووصف الحالة الأنفعالية أنها المرة الاولى التى شاركت فى الحدث كل الأبعد المكانية غرفة ١، ٢، ٣ زائد المستوى الاول هذا فى صفحة ٦٩ اللقاء كل الشخصيات.

الوعى الفلسفى السياسى
فى مسرح السيد حافظ
بقلم د. مازن الماحى

يؤكد السيد حافظ بإنتاجه الفكرى المسرحى المتطور يوما بعدي يوم أنه من أوائل كتاب المسرح العربى بل يعتبر بحق رائد اتجه جديد فى الفكر المسرحى المعاصر.

ويعتبر السيد حافظ من المشرفين على الوجود اشراقة الشمس... وهوأيضا من مجددى الحياة بالقيم العليا فهو فنان مثقف ومفكر حساس يجمع فى كتاباته المسرحية كل من حساسية ومشاعر الفنان والمفكر والشاعر والفيلسوف وأخيرا المفكر الثورى ذا الأيديولوجية الاسلامية وذلك ملاحظ فى كتاباته الأخيرة منذ صدور مسرحية ظهور وإختفاء أبى ذر الغفارى ومرورا بمدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبد المطيع.

وأخيرا مسرحية علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا ولا شك أن مرحلة الفكر الصوفى الاسلامى التى خاضها المفكر العربى السيد حافظ قد أثرت على أفكاره الثورية وهذا واضحا فى مسرحية أبو ذر الغفارى. ويعتبر ايضا السيد حافظ من الكتاب السياسيين المحبين للمعرفة وهو من الذين يملكون قدرات خاصة على إكتسابها واستطاع بهذه القدرات والمهارات ان يجمع مادة خصبة من الفكر السياسى فى مسرحه استطاع ان يجمعها عن طريق اللقاءات الشخصية.. وعن طريق تحليل الوثائق التاريخية ودراسة تاريخ الأفراد وعن طريق ملاحظته الدقيقة للسلوك السياسى العام.

وهو من خلال ذلك يستطيع أن يلتقط حدثا سياسيا ويبنى عليه عملا دراميا متكاملا مستخدما مصادر أولية مثل الجرائم والسجلات العامة والتقارير الشخصية وما الى ذلك، ثم يحول كل هذه الاحداث من خلال فكره السياسى والاجتماعى الناضج، الى لغات مسرحية عديدة مثل لغة التبصير ولغة التنوير ولغة التقويم فى المسرح السياسى والاجتماعى.

واستطاع المفكر المسرحى السيد حافظ أن يستفيد استفادة كبيرة من دراساته العلمية فى الفلسفة والاجتماع وعلم النفس فى دراسة حياة الافراد فى القرن العشرين ودراسة أصولهم الاجتماعية ودراسة نشأة الفرد

وخبراته وتجاربه مما ساعده على فهم دور الفرد ومدى اسهامه بالعملية السياسية ومناداته من خلال فكرة بالمجتمع السياسى لأن المجتمع السياسى كما هو معروف عبارة عن مجموعة من الحقوق تقابلها مجموعة من الالتزامات.

وتدور كتابات المبدع العربى السيد حافظ دائما حول الانسان المعاصر... الانسان المطحون بين الأمل والاكتراث لذلك فهو يهتم اهتمام كليا بمشكلة الانسان المعاصر والضغوط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الملقاة عليه ويحاول أن يقتحم هذه العوامل فى داخل الانسان، أن فى كل مسرحية من مسرحياته تجد أنه يبذل مجهودا كبيرا وحقيقيا فى البحث والكشف والتنقيب والنظر الثاقب والصبر النافذ عن معاناة الانسان الانسان المعاصر.

ويحرك مسرح السيد حافظ كل من الجانبين الميكانيكى والروحى فى الانسان حتى يحدث فيه ايقاظا ودائما يركز فى مسرحه على أن كل ما يحيط بنا من الحياة المادية الهادمة المتوغلة فينا انما هى حياة سقيمة تطمس الجانب الانسانى الأخلاقى وهو فى هذا يتفق فكره مع كل من ألبي كامى وجان بول سارتر وكولن ولسن وروسو.

وإذا نظرنا فى أعماله المسرحية الأخيرة نجده يقوم بعملية استكشافية للعالم القائم الان بين الحياة المادية الآليه وما يصاحبها من توخم واظلام ودمار للانسانية وهذا ما نادى به أنطونين أرو بأن وظيفة المسرح يجب أن تكون تحرير النوازع الموجودة فى عقل الجمهور الباطن بأن يعبر تعبيرا مباشرا عن أحلامهم وعن العقد النفسية التى تتحكم فيه. لذلك فلن يبلغ للمسرح السياسى مكانا مرموقا فى عصرنا إلا إذا نظر الناس الى المسرح الفكرى السياسى بإعتباره وسيلة للصراع من أجل حياة أفضل.

ولابد وأن اقرر أولا حقيقة وهى أن هذه الدراسة ليست كافية للمنهج المتكامل الفلسفى والسياسى عند المفكر العربى السيد حافظ ولكننى فى

هذه الدراسة أحاول توضيح بعض النقاط على قدر امكانياتى وثقافتى المحدودة والتى أشعر بأنها أقل من ان تواجه أو تحاور أو تناقش أو تحلل الأفكار الواعية الدسمة فى مسرح السيد حافظ وأن كان الكثير من الزملاء فى الساحة العربية تناولوا جوانب عديدة فى مسرح حافظ فأننى اليوم أتناول جانبا قد يكون اضافة جديدة للقارئ العربى عن مسرح حافظ وهو جانب الفكر الفلسفى السياسى فى مسرحه.

فحين بدأت السياسة تفرض وجودها على المسرح الاجتماعى وحين بدأ المجتمع ينظر اليها نظرة فكر وحين ظمأت الحاجة اليها طلبا لحلول بعض المشكلات البشرية تبين لرجالها المفكرين ضرورة وضع حلول لهذه المشكلات وكان بتحليلها وتقييمها ومحاولة تغيير الفاسد واحلال القيم والأخلاقيات فى المجتمع خصوصا وهناك من قام بتعريف السياسة على أنها هى التفاعلات البشرية التى تنتج عن محاولة ترسيخ قيم معينة فى مجتمع ما. وهذا هو الاهتمام الأول الذى يهتم به المسرح – ترسيخ القيم – ومن هنا توجد أهمية وجود الكاتب المسرحى السياسى فى نطاق الحكم لأنه يهتم اهتماما اكبر بمشكلة الانسان المطحون من الضغوط الاجتماعية والسياسية الملقاه عليه وهو فى ذلك يحاول أقتحام هذه العوامل مباشرة من داخل الانسان وليس من خارجه كما قلت سابقا خصوصا وأن المسرح هو الذى يثير فى المجتمع الوعى بما يحدث له أو بما حدث له وهو ايضا الوسيلة المباشرة المؤثرة والفعالة فى عملية التقويم والتغيير فى المجتمعات.

وحين سئل المبدع المسرحى السيد حافظ المسافر دائما عبر الحروف وعبر القرون وعبر الانسان فى أحدى الاحاديث الصحفية عن سبب اهتمامه بالمسرح الانسانى قال : حين رضعنا براءة التكوين حاولنا أنا نستوعب القاع بسذاجة الإشعاع وذكاء الأفراز وتفوق الإبداع أردت أن أهتم بأدمية الإنسان ؟؟ لحظة تعطلت فيها اللحظات والأقلام والأفكار أن

تعطى شيئاً للإنسان – لذلك فمسرح حافظ قام بسد حاجة المجتمع إلى وضوح الرؤيا الإجتماعية والسياسية.

والسيد حافظ يجمع بين تجربة الوعى السياسى الشخصى وبين خصائص المعرفة العامة المكتسبة من الدراسات والمهارات المتخصصة فى تناول العوارض السياسية.

وحافظ يملك كما قلت سابقاً مهارات خاصة تتمثل فى إستعماله الكيفى لأدوات المفاهيم العقلية وهو يتعرض فى مسرحه لمشكلات المجتمع ومشكلات رأسية ذلك فى العلاقات بين الأفراد بعضهم مع البعض وذلك واضحاً فى مسرحية هما كماهم ولكن ليس هم الزعاليك والمشكلات الرأسية يعنى بها مسائل السلطة والقيادة من ناحية علاقتها بهؤلاء الذين يتبعونها والأوامر الموجهة من ناحية علاقتها بهؤلاء الذين يقومون بتنفيذها وذلك واضحاً فى مسرحية الطبول الخرساء فى الأدوية الزرقاء – مدينة الزعفران –حكاية الفلاح عبد المطيع – علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا.

لكن أهم ما يدعو إليه المسرح السياسى عند السيد حافظ هى دعوته الدائمة للمجتمعات بعملية التكامل الإجتماعى والتى تجد من الثغرات بين الصفوة وجماهير الشعب وبين المدينة والريف وبين أصحاب الإمتيازات والذين حرموا من الإمتيازات. كما أن هناك دعوة خالصة فى مسرحه تدعو إلى وجود عملية تغلغل إقتصادى بين طبقات المجتمع وقطاعاته المختلفة.. كما أننا لانستطيع أيضاً أن نغفل جانباً مهماً فى دعوته إلى عملية الإمتزاج الثقافى والمعيارى لكى نستطيع أن نضمن بناء أمة تحقق الخير والصلاح لأبناءها.

والسيد حافظ كاتب مسرحى سياسى ناضج جداً فى لغته الدرامية وهو يملك مهارات خاصة من الوعى السياسى والدراسة والمهارات فى التحليل الدرامى ويجب أن ننظر إلى الوعى السياسى على أنه أشد العوامل الثلاثة

أهمية فى عملية إنجاب الكتاب المسرحيين السياسيين.. كما أن أهم ما يميز الفكر السياسى الفلسفى عند السيد حافظ هو أن وعيه السياسى شديد الإرتباط بنمو إدراكه العام الشخصى وهذا ما تبينه من دراستى لمراحل حياته وخاصة مراحل دراسته العملية والثقافية والسياسية المبكرة.

ويرى السيد حافظ أن المنظمات المتنازعة تستعمل أنواعاً شتى من الأسلحة فى الكفاح السياسى وتكون الغلبة لنوع من هذه الأنواع لأنماط المجتمعات أو المؤسسات أو الثقافات أو الجماعات المتصارعة غير أن هناك نوعاً من الأسلحة مستبعداً من حيث المبدأ وهو النوع المشتمل على العنف المادى وهذا ما يؤكده السيد حافظ دائماً فى مسرحه فالهدف الأساسى من الكتابات عند السيد حافظ هو أبعاد العنف والإستغناء عن الصراعات الدرامية.. لذلك فالسياسة نجدها تبدأ دائماً من حيث تنتهى الحرب وهى لا تميل إلا إلى تدمير ادوات العنف وإلى حصر إستعمالها فى أيدى السلطة.

وقد رأى السيد حافظ من خلال دراساته الفلسفية ودراسة علم النفس من خلال ثقافته الواسعة فى أعماق النفس الإنسانية أن التقدم التكنيكى يتجه إلى خلق عالم آلى مصطنع يناقض حاجات الإنسان الأساسية لذلك فالتعارض بين الناس والمجامع يتفاقم دائماً أكثر من أن يتوائم ولعل تزايد الأمراض العقلية وإنبعاث بعض أشكال العنف وتكاثر الإضطرابات العصبية والقلق والخوف وفقدان الفرح الحقيقى بالحياة.. كل ذلك إنما هو فى الحقيقة آفات لاصقة بالمجتمعات الحديثة.. آفات دائمة وهذه الآفات هى أهم ما يتناوله السيد حافظ لكى يناقشها فى مسرحه الدرامى ويلقى عليها الضوء من خلال الشكل المسرحى التجريبى الذى ينتهجه.

واليوم أتناول أحدث ما صدر للأديب والمفكر السيد حافظ وهى مسرحية علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا وهى من فصلين أو كما يسميها هو إشارتين.. الإشارة الأولى هى إشارة خاصة والإشارة الثانية هى الإشارة

العامة إلا أن الإشارتين مرتبطين بعضهما البعض وذلك لأن الإشارة الخاصة إنما هى مدخل للإشارة العامة والتى من خلالها يشعرنا السيد حافظ بأن الأزمات النفسية والإقتصادية والسياسية والإجتماعية من الممكن أن تكون متكررة فى المجتمعات التى تتشابه ظروفها وطبيعة الحكم فيها.

ويلتزم السيد حافظ جانب الكشف عن الحقيقة فى هذه المسرحية.. فعلمونا ان نموت وتعلمنا ان نحيا أنما هى فى الحقيقة موجهة لأدانة النظام الفاسد مع كل الشرائع الفاسدة التى تتعلق بأهدابه.. ومن علو صوتها الغاضب تتدفق حركتها الإنسيابية فى تصعيد – القيمة الفر – وهى أيضاً تعمل على تحفيز الحوار المبطن لكى يطفو على سطح الرؤية الحقيقة المتأصلة.

والمسرحية تحكى عن سجينين هما سجين ٠١ سجين ٠١ والسجينان يعيشان فى سجن طبيعى له حدود وله قضبان حديدية وأيضاً يعيشون فى سجن آخر وهو السجن الحقيقى – وهو السجن الفكرى والإقتصادى والسياسى والإجتماعى ولا يرتبط إطلاقاً أن يكون هذا السجين محدوداً بأقفاص من الحديد وهذين السجينين يرمز لهما السيد حافظ بأنهما يعبران عن قطاعات من المجتمع تعيش مغلوبة على أمرها فى فك قيودها لكنها تحلم دائماً بان الغد قادم من جديد وأن الششمس لا بد وأن تشرق من جديد.. هذا فى الإشارة الأولى أما الإشارة الثانية فتريد أن تقرر حقيقة غائبة إلى حد ما عن أبصارنا وهى ببساطة تريد أن تقول أن الحلم طالما لم يتحول إلى لغة الثورة الفعل فى التغير فسيتحول الحلم إلى نوع من الحلم المرضى التكاسل وأن الذى يحمل بمسئولية التغير فقط دون تنفيذ الفعل نتيجة لوجود العجز النفسى ستنفس دوماً هواء العجز التنفسى والسلبية وستمارس الحقوق من خلال سراب الممارسة الغير حقيقية والغير واضحة فى الواقع الإجتماعى والسياسى.

صحيح أن السلطة أصبحت أقل ظلماً من ناحية الغايات مما كانت فى الماضى.. صحيح أنها تعمل للمصلحة العامة أكثر مما كانت لها فى

الماضى.. صحيح أنها اليوم أنفع منها فى الماضى ولكنها من ناحية الوسائل تزداد نمواً فيزداد سلطانها على الناس ويزداد شعور الناس بثقلها والمسرحية يعالج السيد حافظ مشكلة الإنسان المعاصر فى المجتمعات الحديثة.. فقد وجه السيد حافظ المواطنين مرتبطين بالدولة فى جزء كبير من شئون حياتهم.. لذلك فالصلات بالدولة تتكاثر فرض الشعور بضغطها.. لذلك فالاضطهاد السياسي يصبح أكثر تعقيداً بالإضافة إلى ذلك أن الوسائل الحديثة تهب للحاكمين الدكتاتورين سلطاناً على الشعوب لا يقاس به سلطان الطغاه القدامى ؟؟ وفى عصرنا الحديث.. فالطغاه القدامى كان يمكن قلبهم والتخلص منهم أصبح إحتمالهم عسيراً أما اليوم فإن السلطة تمتلك سلسلة عبارة تجعل مقاومة المواطنين لها أصعب فحين كان الجنود والشرطة مسلحين بسيوف وحراب كان تمرد الجماهير سهلاً أما المصفحات والرشاشات والطائرات والدبابات فلا حيلة للشعوب أزاءها إلا بتوحيد صفوف الكلمة لا بد وأن تتحول إلى طلقة.

وبين السيد حافظ من خلال علومنا أن نموت وتعلمنا أن نحيا سبب وجود الصراع بين المواطنين والسلطة فهو يرجعه إلى أن توسع الجهاز الحكومى يؤدى إلى إزدياد عدد الذين يتخذون القرارات بإسم الدولة.. لذلك فدائرة الحاكمين تتسع أى أن عدد الأشخاص الذين ينبغى للمواطنين أن يطيعوهم يزداد فبدلاً من مستبد واحد وعدد من أتباعه نجد أن هناك عدداً كبيراً من المستبدين الصغار.. صحيح أن الميدان الذى يعمل فيه كل واحد منهم ميدان محدود لكن ضغطهم جميعاً يؤدى إلى شل الحرية وشل حركة الناس وهذه القضايا الأساسية والرئيسية التى يتعرض لها السيد حافظ بالكشف والتحليل فى مسرحيته علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا.

لكن من هم الذين يحاولون دائماً يجعلونا أن نموت هذا ما يحدثنا به السجين.

السجين ١ : علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا.

المرأة الخريفية : من ؟

السجين ١ : هم ؟

المرأة الخريفية : من ؟

السجين ١ : هؤلاء الصاعدون فوق لحوم الآخرين (ص ٧٦) الصاعدون فوق لحوم الآخرين هم بالطبع مدللى ومداعبى السلطة وهم بالطبع أحد الضغوط الرئيسية التى تعمل على شل الحرية وشل حركة الناس قلت سابقاً.

والسجين ١ صحفى يملك عقل يكتشف به الحقائق وتتضح له الرؤية تمثلت فى أفكار محدودة كانت من نتيجتها أن حكم عليه بالسجن ومن خلال هذه الأفكار التالية سنتبين شخصية وفكرة.

السجين ١ : أنا بحب البلد دى.. بحب أشوف فيها النهار.. مبحبش أشوف الكدب والزيف والفقر.. والناس إلى ضايعة فى أنياب طبقة ص٧٢.

وأنا واجهت الحقائق بشجاعة لأنى وجدت البشر.. ناس فوق وناس تحت ناس بتأكل وناس مبتكلش.. علشان صوت الفقير المخنوق يعبر الموانى والبحار ويستطيع لهيب كأنه نهار.. أحنا لازم نقتل الوطاويط إللى بتمص دم الغلابة..

علشان ندبح القطط السمان.. علشان الحرية تظهر والنفاق والزيف يختفى.. لابد يتغسل عمر الإنسان ص ١٢٢.

ويحدد سجين ١ القضية التى من أجلها يدفع الثمن فيقول :

السجين ١ : هذا العالم الذى نعيش فيه سجن وعلينا نحن السجناء أن نتحرر من كل شىء يحطم أمان الإنسان ص (٦٩) فيقول فى ص (٧١).

سجين ١ : أشعر بأننا محاصرون من كل شىء.. من البواب.. من صاحب البيت من رئيس التحرير فى الجريدة من هؤلاء الفلاحين الذين يعيشون كالحيوانات ولا يشعرون بالظلم الواقع عليهم محاصرون بالغلاء وبالبشر وبالقيم التى تنهار.. علينا ان نخرج من سجننا الذاتى ثم نفكر فى أن

نتحرر من السجن الآخر ص (٧١).

والسجين الأول هو أحد الصور المتكررة فى حياة المفكرين والثائرين المتطلعين لفجر الحرية التى إختفت فى سماء المجتمعات المعاصرة وهو يعبر دوماً عن حياة المعاناة المتلاحقة التى تعيشها قطاعات من المجتمعات التى تعيش تحت ظلم حكم الهزيمة والإرهاب ومن خلال السجين الأول يحاول السيد حافظ أن يدعونا إلى أن نحاسب أنفسنا ونعيد حساباتنا وأن نقوى أرادتنا بلغة العقل وليس بالكلمة الحلم والتى لا تتحقق على جميع المستويات الأسراب التغيير فيقول السجين ١ : (كنت بحلم نخطى فوق جسر الغباوة.. الخيانة طفحت فوق أمانة الرغيف والصداقة والمبادىء والقيم..) لكن هذا الحلم لابد وأن يترجم إلى فعل ولابد من أن نوقف طوفان الظلم والظلم هذا السجين الأول يتكون من ظالم ومظلوم.. ولو المظلوم يبقى ظلم نفسه والظالم له وشين.. وش سرى ووش أوضح.. الظالم جبان والمظلوم جبان ولما الواحد يتخلص فيهم من الجبن يبقى عمر الظلم إنتهى ص (١٣٢).

وهذا التغير لا بد له من التضحية وغالباً ما تمارس المغامرة السياسية أوالعسكرية فى نطاق التضحية.. والتضحية عند السجين الأول يعبر فيقول: أحنا بنكتل عمر بلدنا الحقيقى بالتضحية.. التضحية لها معنى تانى عندنا.. التضحية كلمة وفعل وحركة أتولدت فينا (ص١٢٣) أذن فالسجين الأول هو مثال قوى للتحدى وللمقاومة ذو الإستغلال بكل أشكاله وأبعاده لقد وجد السجين الأول كما يقول فى ص (٦٩) العالم الذى نعيش فيه سجن وعلينا نحن السجناء أن نتحرر منه.. نتحرر من كل شىء يحطم أمان الإنسان ص ٦٩. لذلك فالسجين الأول وجد ان الحرية أما أن تكون مخنوقة أو مذبوحة لأنه حين نشأت الأفكار مثل فكرة التحريم كان من المفروض أن تتولاها الدولة إذا كان هناك نظام ديمقراطى حقيقى يحكم الشعوب.. فهى تتولى وتتبنى على الأفكار مثل فكرة الحرية بمعنى التفتح

وفكرة الحرية لمعنى المشاركة وفكرة الحرية بمعنى المقاومة.. لكن مع تطور المجتمعات أصبحت المجتمعات تعيش تحت ظل النظم الديكتاتورية.. أصبحت الدولة تتبنى فكرة الحرية عارية من كل محتوياتها ومضامينها. لقد أراد السجين الأول أن يكون مساهماً فى القرارات التى تصدر من السلطة للشعب على جميع المستويات فكان الحكم عليه بالسجن والعزل ولكن رغم أنه يعرف أن مصيره فى النهاية هو السجن والنفى إلا أنه مستمر فى نضالة وفى موقفه لأنه كان يؤمن بأن التأثر لا يموت إلا مرة واحدة عندما يبيع نفسه أو يخون فكره ص ١٠٠.

وعلى صعيد المستوى الآخر نجد أن السجين الثانى كانت تهمه مغايرة للسجين الأول فالسجين الثانى كانت تهمه السرقة وقتل مأمور ضرائب ص ١١٣.

والسيد حافظ هنا أراد أن يجمع شخصين على الرغم من إختلاف هويتهم الفكرية والسياسية إلا أنه يجمع بينهم مستمداً هذا الجمع من الواقع المعاصر.

فعادة السلطة فى مجتمعنا المعاصر هى أن تجمع بين الفكر السياسى والفكرى بين نقيضة فى زنزانة واحدة بقصد قتل وتدمير اللغة المتزايدة عنده.. فالسجين الأول تهمته أفكاره الثورية والسجين الثانى تهمته أنه قاطع طريق ولص حولته معاناته اليومية المقتحمة إلى عالمه حولته إلى لص وهذا ما يحاول توضيحه السجين الثانى :

السجين الثانى : كل حاجة فيا مسجونة فى لوايح.. لوايح الحرص – الجرى نص الجدعنة والجبن سيد الأخلاق.. وعيش جبان تموت مستور.. والمية متجريش فى العالى.. وأنا.

عمرى معرفت أقرأ.. تعرف ليه لأنى لو قريت كنت حتعب قوى ص ١٢٣. الناس الكبيرة فصفت عمرى ورمونى فى طفايات السجائر.. أما لما كنت زمان قوى كان أبويا يعلمنى كلام مكتوب على لوح ومعلق على صدرى

مكتوب عليه أكل زرع – شرب.. كان دايماً يسألنى مين ياواد إللى أكل ومين ياواد إللى شرب أقوله معرفش يضحك ويطلع الدخان من مناخيره ويقول إللى أكل وإللى شرب غير اللى زرع وغير إللى حصد ص ١٢٦.

ومن خلال السجين الثانى يتضح لنا أن لغة الإستسلام حولته إلى أن يكون ألعوبة فى يد السلطة وهذا النموذج السلبى نستطيع السلطة أن تحوله إلى أى طريق تراه فمن الممكن أن يتحول إلى إلى حيوان أو غير جماد.. غير متحرك فالوسائل عديدة.. لذلك فهذا النوع لايعرف أن يعبر عن همومه وقضاياه المعاصرة لذلك يعرف من أعداءه ولايعرف من ضد من ؟

فقد طحنته مرارة الأيام ومعانته المادية لذلك فكل ما يهمه هو الإشباع الجسدى بشتى صورة. فالسلطة تعلم جيداً أنه من كانت معدته خاوية لم يفكر الا فى الطعام وناضل من أجل أن يعيش أما من شبع من الطعام فأنه لا يعود يفكر فيه.. لكن يصارع من أجل تحقيق رغبات اخرى وربما كان خير مثال على ذلك ما قاله أرثوكوستلر أنه حينما كان سجيناً يتألم من الجوع كان فى الليل بالولائم كحمله بالنساء أيام المراهقة لكن سرعان ما يتحول هذا النوع المستسلم – السجين الثانى – إلى نوع من التحدى والتصدى عندما يجد من يقومه ويصحح له الحقيقة الغائبة عنه والمتمثلة فى سجين ١ وذلك ما يغيب عن بال السلطة فى أن السجين السلبى المتمثلة جرائمه فى السرقة والقتل من أجل النزوات الجنسية سرعان ما يتبدل جلده عندما تقابل مع سجناء مفكرين وثوريين.. لذلك فعندما يخرج من السجن نجده يتحول إلى اكثر فهماً للواقع المحيط به لأنه سيحدث فى داخله بذبذبة الوعى التى كانت غائبة عنه.. لكن هذا التحول الحقيقية يكون مؤلم فى البداية وهذا ما حدث للسجين الثانى عندما فاق على الحقيقة المؤلمة.

السجين ٢ : أنت عايزنى أزعل وأشك ليه فى كل الناس إللى كنت فاكرهم كويسين أنت خلتنى أشك فى نفسى علشان أفهم ؟ ص ١٢٢.

ما هو أنت قدامى بتفهم وتعبان.. أنا مستريح لأنى مش فاهم.. عايز أعيش ذى ما أنا.. ويقول فى حوار آخر مع السجين (١) : السجين ٢ : أيه يعنى الإحساس بالظلم.. أنا حاسس إنى ضحية لكن القاضى ليه ماعرفش.. ليه جابونى معاك.. علشان تفهمنى ص ١٤١.

الإحساس بالظلم صعب.. صعب أن الواحد يحس أنه مظلوم.. أنا حاسس إنى ضحية لكن القاضى ليه ماحسش.. ليه مابحسش بالظلم ويحكم بالعدل.. ليه مابيحسش بالناس.. ليه وليه جابونى معاك علشان أفهم ولا علشان أتعب ص ١٤١.

وهكذا يمارس السجين الثانى لغة الفهم ولغة الحقيقة وتتفتح عيناه على ألم الواقع الذى مهد له الميلاد الحقيقى لإنسانيته ويعيش السجينان على أمل الخروج من سجنهما بعد إنتهاء حالة الحرب.. لكن الحرب تنتهى وينتهى فى نفس الوقت أملهم بالخروج لأن أملهم كان مصحوباً بالحلم وذلك ما عبر عنه السجين الأول.

السجين ١ : أحنا كنا بنحلم بالزمن الحقيقى.. لقد مات الأمل مع حلم الزمن الحقيقى يحتاج إلى تغيير جذرى وتغيير حقيقى.. لذلك يتبقى الدافع الثورى لديهم لكنه يعيش فى قوقعته زنزانة القيد منتظراً لحظة الخروج لكن تتولد الكلمة الطلقة.. الكلمة الفعل وتنتهى المسرحية على ذلك المشهد.

والسيد حافظ فى تناوله لقضيه الصراع بين المواطن والسلطة وهو صراع أساسى فى المجتمعات البشرية يتفق فكره السياسى وخاصة فى الحقوق المدنية والسياسية للشعوب مع كل من : جون لوك وجاك روسو وهما من مدرسة العقد الإجتماعى..

فهو يدعو فى مسرحيه بأفكار تتشابه مع مدرسة العقد الإجتماعى فهو يطالب مثلاً بان نظام الحكم لأبد وأن يرتكز فيه السيادة على رضا الشعب دون أن يكون للحكم لا بد وأ نيرتكز فيه السيادة على رضا الشعب دون أن

يكون للحكم المطلق فيه أى نصيب.. وقد قال أيضاً فى أحدى مسرحيات بأن الناس لما تتنازل عن حريتهم وحقوقهم الطبيعة كلها وأنما فقط عن الجزء الضرورى لحماية أملهم وإستقرارهم.. وإذا خانت الحكومة الأمانة التى عهد بها الشعب إليها.. أنحل التعاقد بينها وبين الشعب وأصبحت مقاومتها مشروعة.. لذلك فكل قانون لا يقبله الشعب هو قانون باطل والقانون عنده هو الطريق الوحيد للوقوف فى وجه الحاكم المستبد إلا أن السيد حافظ على الرغم من إتفاق منهجه السياسى من نقاط كثيرة مع مدرسة العقد الإجتماعى وخاصة روسو إلا أنه وضع كل هذه النقاط الرئيسية داخل الإطار الإسلامى وذلك يظهر واضحاً فى مسرحية علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا وفى مسرحية حكاية مدينة الزعفران أما فى مسرحية علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا بدور حوار عميق بين السجين ١ والسجين ٢.

السجين ٢ : يعنى أيه أرمى الحجاب إللى تحت باطى.. مين بيحمينى.

السجين ١ : الإيمان.

السجين ٢ : أنا لما كنت بخاف كنت بحط المصحف تحت دماغى.. كنت بحس أنه حاجة كبيرة.

السجين ١ : ياريتك فتحته وقريته وفهمته.. كنت حتلاقى الإيمان واضح والشيطان واضح.. لكن من إللى بيشوف.. كل سلطة بتفهم القرأن وتفسره حسب أهوائها.

ثم تتأكد النزع السياسية الإسلامية أكثر فى مسرحية حكاية مدينة الزعفران وخاصة بالجزء بحوار مقبول عبد الشافى – البطل الثورى الإسلامى – والكورس.

مقبول : من أختار خادم العامة والوالى ؟

الكورى : نحن

مقبول : من يعزل خادم العامة ؟

الكورس : (يهمهمون)
مقبول : من يستطيع عزل خادم العامة ؟
الكورس : السلطان أو الوالى أو الوزير.
مقبول : لاً أنتم.. أيها الناس أنتم تملكون زمام المواقف.. الله لا يقبل الظلم ولا يقبل التكاسل أوالتخاذل.. هل قرأتم ما تدعو إليه الأديان السماوية.. هل قرأتم من القرآن أو الإنجيل أو التوراه.. هل عرفتم ما تدعو إليه هذه الأديان ؟

هل عرفتم الحق والعدل والمساواة والحرية كما جاء بها القرآن وهكذا يؤكد المبدع والفنان السيد حافظ عن ضرورة العودة إلى الإسلام فى أمور الحكم.. فقد أثبتت الفلسفات الحديثة والمناهج المعاصرة فشلها فى حد كبير فى حل أزمات الإنسان.. لذلك فالسيد حافظ يدعونا الفكرى والفلسفى إلى أن نعيد إستيعاب وإدراك وفهم الدين الإسلامى الشامل وذلك لأن خلاص البشرية من معاناتها لينتهى إذا حاولنا أن نطبق أحكام الله فى علاقة السلطة بالشعب وذلك لأن الدولة فى الإسلام قامت لعقد حقيقى وأيضاً الأحكام الإسلامية ثابتة لا تتغير مع الحكام وذلك لأن الذى وضع الأحكام هو الله سبحانه وتعالى ذلك فهو عادل ورحيم وغفور وعطوف وهو مختلف الإحتلاف عن البشرية والسيد حافظ يدعونا إلى الله سبحانه وتعالى وكتابه لأنه يعلك أنه أيا كانت شكل الحكومة الإسلامية فهى ستكون ؟ حسب ما شرعه الله سبحانه وتعالى كما فى قوله تعالى (وأطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الأمر منكم) ثم إن المصادر الأولى للفكر الإسلامى هى القرآن والسنة فإذا تنازعتم فى شىء فردوه إلى الله ورسوله ثم ان طاعة الحكم فى الإسلام ليست طاعة مطلقة إلا إذا كانت فى حدود القرآن والسنة مصدقاً لقول رسول الله :- لأطاعة لمخلوق فى معصية الخالق. وذلك لأن الإسلام لا يريد أن يستند بالأمر فرد واحد والسنة مليئة بالشواهد التى تدل على أن رسول الله صلى عليه وسلم كان يشاور

أصحابه كما حدث فى موقعه بدر وأخذ برأى بن المنذر – ثم أخذ أيضاً برأى أبى بكر فى شأن الأسرى.

ويؤكد السيد حافظ على المساواة بينهم أمام القانون ومساواتهم الحقوق السياسية وبذلك يقضى على التفرقة بين الطبقات لأن الإسلام جعل مقياس التفاصيل الوحيد بين الناس هو ما يقدمه الإنسان خير لوطنه ولربه كما جاء فى الآية أن أكرمكم عند الله.

يدعو السيد حافظ للعدل بين الناس مستنداً للآية الكريمة وإذا حكمتم بين الناس فاحكموا بالعدل ؟ وربما يكون تركيز السيد حافظ على المنهج الإسلامى بالذات لأن القرآن قد بين لنا أن الإسلام هو الدين الذى نادى به جميع الأنبياء منذ عهد آدم عليه السلام إلى محمد صلى الله عليه وسلم.

أذن فالسيد حافظ أستند على أسس وأفكار إسلامية من خلالها يدعونا إلى الإيمان وإلى تصحيح هل أقول أن الكتابات المسرحية الأخيرة للسيد حافظ قد تأثرت بنزعه الإسلامية المتقدمة حتى أنه يؤكد فى معظم مسرحياته الأخيرة على أن خلاص الوحيد للصراعات المتداخلة المتداخلة بين البشر بعضهم مع بعض هى الشريعة الإسلامية ومنهجها السمح وخاصة فى علاقة الحاكم بالمحكومين.

أن مسرح السيد حافظ تجد فيه نظرة إنسانية روحية شاملة وإذا نظرنا لشخصيتين السجين ١ والسجين ٢ فى مسرحية علمونا أن نموت وتعلمنا ان نحيا ، نجد أنها على غاية من العمق والدقة والأصالة وشخصية السجين الأول نجد أن حافظ رسمها بكل ما لديه من مقدرة فنية خصبة.. فهى شخصية موجودة فى تاريخ نضالنا العربى وهى شخصية مليئة بكل الإحساسات وبكل القيم وبكل المسئولية الملقاه على عاتق المفكرين فى أى مكان.. لذلك أن السيد حافظ يحتاج منا أن نقف أمام إنتاجه المسرحى الفكرى وقفة صحيحة يحتاج منا أن لا نحكم عليه بمقياسنا التقليدية لأنه ليس كانت تقليدياً.

أن فكر حافظ هو فكر فلسفى ذات أبعاد ومضامين إجتماعية وسياسية ونادراً ما تجتمع هذه الأبعاد فى أديب.. فتحيه لهذا الفكر النابض دوماً بالأصالة وبالقيمة لكننى أريد أن أتسائل كما يسأل الآخرون ماذا فعلنا أمام الإبداعات الفكرية المتمثلة فى إنتاج الأديب المسرحى السيد حافظ والأدباء المبدعون الآخرون.

أم أن المهيمنين على ساحتنا الثقافية العربية مازالو فى غفلة الركود والنوم ام أن المشكلة فى الساحة الثقافية كما يقول الأديب زكريا تامر أن الكتب الثقافية أحياناً تكون بلا أقدام لذلك فهى عاجزة عن المشى حتى تصل إلى مخادع النقاد والمسئولين الكسالى لذلك فهم لا يشعرون بوجود الإنتاج الفكرى المعاصر.. متى ستنتبه ؟ ومتى ستستيقظ ؟

أن السيد حافظ ثورة فكرية فلسفية فنية نادرة.. ينبغى أن نحافظ على إنتاجه حتى لا تحملنا الأجيال القادمة مسئولية تدمير تراثه الفكرى المسرحى.. ينبغى أن تتحرك المؤسسات الإعلامية لتحافظ عى تراث المجددين المعاصرين.. لذلك لا ينبغى أن نقتل أفكاره المتطورة المعاصرة بالنقد الهدم المتعصب او بالرجم أو بالرفض لمجرد الرفض أو بالتجاهل لأن الجاهل أصبح المرض المتفشى فى أجهزتنا الثقافية سواء فى النقاد الكسالى كما يقول زكريا تامر أو من المسئولين الكسالى المهيمنين على المراكز الثقافية وغير الدارسين وغير المتفتحين على الفكر الحديث وبالتالى فهم وحدهم الذين يحملون المسئولية الحقيقية فى تدمير وتخريب وإفساد الحركة الثقافية والفنية فى ساحتنا العربية.

د. مازن الماحى

(مقال – جريدة الوحدة أبو ظبى ١٩٨٤/٤/٢٧)

السيد حافظ وجيلنا
شهادة
بقلم : أحمد غانم

عرفت السيد حافظ عندما توهجت عندما توهجت رؤوسنا وهى تصطدم "بمستطيل" النكسة وهو مستطيل اسود مسنن يخالف فى الشكل والمضمون مستطيل كيونريك (أوديسا الفضاء – ٢٠٠١).

ولقد دشن ميلادنا فى لحظة الذبح والتقينا فى آبهاء وأروقة دار العلوم الخشبية، كطيور النورس المذبوحة. كان السيد حافظ طالبا يتمتع بتمرده وكان الوقت – بالنسبة اليه – هو الفصل الختامى فى رحلة قلقة الجامعى بين كليات التربية إسكندرية و.......... و...... وكنت فى عام ١٩٦٩ مشرفا فنيا للنشاط التشكيلى بالكلية وكان اللقاء حميما بين خريج كلية فنية مثلى الطلاب اقرب اليه من حبل الوريد، وبعد أن مارسوا : الذبح الوظيفى على بتمردى على طقوس الوظيفة فى مدينة النكسة التى ينخرها السوس. كنت هذا الذى هو انسان أولا وفنان ثانيا ولا موظف ثالثا. فقد كنت أقول، أننى موظف فى اللا وظيفية او أنها وظائف اعتمدت فى الوقت الضائع البوار من الأمة: كان السيد حافظ ابنا لمدينة ونبتا للأسكندرية وشقيقا لقاص سريالى رائع "محمد حافظ رجب" اصطدم راسه – الكرة – بالجدار المسنن وصار رأسه راسين وثلاثة وكنت ابنا للريف (مسقط راس البحيرة) وزرعا لمدينة ريفية صناعية (المحلة الكبرى). كانت المدينة (الكزموبلاتانية) بالنسبة الى متاهة تحتاج حلا. وكانت المدينة بالنسبة اليه أوراق كرتونية بل أوراق كوتشينة بائسة سافرة، كان تمردى تمردا طويلا، ومحاورات مع صديق اختزلت فيه العمر والأمة (فاروق عبد العزيز) وكان تمرده صراخا ومبالغة محببة. وكان – وكأنه – لابد وأن نلتقى. التقى جيلنا على مقولة شهيرة نحن جيل بلا اساتذة وبدأ جيلنا يكتب. وهو أعجب الأجيال فى تاريخ الامة المصرية(وهذا ما أؤكد أن الأيام ستثبته). فجيلنا ليس ابنا محصنا لثورة ٢٣ يوليو. لقد تشمم جيلنا رائحة أساتذة الاربعينات كان احدانا أو الآخر قد تأثر بعمق الاثار الأدبية الرائعة لطه حسين أو توفيق الحكيم أو عباس محمود العقاد أو سلامة موسى، غير أن

التيار وهو يجذر بنا ويمد ويجذر قد أخذنا الى بعيد.. كانت التحديات الفوارة أكثر ضراوة من ضراوة هذه الذكرى. ولقد ولد جيلنا فى عاصفة. فصرخته الاولى كانت قنبلة هيروشيما، وفطامته كان النكبة، وحجلة كان ثورة ٢٣ يوليو.

وفى لحظة الميلاد الحقيقية لأى جيل (التخرج) اكتشفنا أننا لأوراق خريف تحرقها البرودة وتذروها الرياح، وأن ميلادنا موت.

وأن جاءونا نسيان، نحن الجيل المنسى الذى كبلت يديه وقدميه الاحلام الطائلة لجيلين (الرواد – وجيل الوسط) وقالوا: اصرخ بدون صوت فالحبل والمشنقة فى رقبتك، احكمت دائرة الحبل على العنق بأسم الثورة والنكسة والعسكريتاريا والمعتقلات ونضال الأمة، وامتد الحبل طويلا باسم(النفط) وبدأ المسلسل الأسود: مسلسل الكآبة: نفط بطعم الحنضل، ومدائن يحكمها العسكر ويتركون ابوابها ويتركون أبوابها ومرابضها ومراتعها ورمالها تحت نجمة اسرائيل التى تتسيد النجوم الامريكية

وبدأنا نكتب ونرسم، وكأننا نمارس الطقوس الوثنية للحرية.

وجاءت كتابتنا (شفرية). الأدب والخيال والتاريخ البعيد واللاوعى، تقرأ فيصيبك الدوار أو الخيال. المهم أن تكتب لغة لا يدركها قلم الرقيب ومقصه. وهكذا ولد الغموض شرعيا تحت مقارع النكسة. كان شئ فضفاضا وواسعا غامضا ووهميا : التاريخ والذكرى والفاجعة والأنا والمستقبل: ما تعلمناه وما لم نتعلمه وما لن نتعلمه كان السيد حافظ يملك بكل الجرأة التى يملكها ابن الدن الكبيرة، والذى تعلم مع الحجل كيف يتشعبط على أبواب الترام والتروللى والباص. يلح مكاتب(الكبار) بركلة من قدمه. وكنت كريفى يحيا لبلدته الاولى فى مدينة لا تحسن استقبال واحد.. ويتساءل : لماذا؟ وكيف ؟ والى أين؟؟ وتشكلجيلنا بين جزئيين ذرته (السالب – والمجب) بين جبال الاستبطان الشامخة وبين قعقعة الاحجار المتصايحة وهى تدك اشياء المدن. بين الحزن والسخرية كانت الدائرة.

وبدأ الجوهر واحدا واعدا.

والنقطة المركزية للحدث واضحة. والتقا الفريقان على لغة رومانسية ثورية: لغة هياجل مصطرخ، كان يكتب الينا السيد حافظ تحت اسم اوزوريس إهداءات كتبة هكذا: الى الاخضر، الى النورس الى ضياء الماء وماء الضوء، الى البنفسج الى الطاقة.

اقتحم السيد حافظ مع الطلبة والطالبات مخزنا مغلقا به الكراسى والمناضد والدواليب التى نريدها لمرسمنا، واقمناه فى الدور الاول الذى قيل أنه آيل للسقوط، ولم يخش – أحدنا – شيئا من سقوط المبانى ،كانت الفتنا عجيبة لهذا المبنى، وكنا حجره وحيدة تطل على صحن دار العلوم حيث يلمع تمثال نصفى أبيض لمؤسسها (على مبارك باشا) وكنا نشعر بالألفة العميقة مع هذه الاعمدة من الاخشاب النابتة من قلب قرن مضى، وحيث يتساقط دهانها وكأنه لحاء الاشجار عجوز ترفض الموت. وامكن لنا فى هذه الخلوة – صنع الأطلال – أن نستمع الى ترددات أصوات المحاضرين عبر مائة عام والحى سكون الليل والى شقشفة الضوء فى رواق اسلامى والى جلبة الطلاب بين الاعمدة، والى مراثى المظاهرت الوطنية التى خرجت من دار العلوم الى قالب القاهرة عبر السنين.

وحاول السيد حافظ ان يمارس الرسم، ولجأت الى الرسم به (فلو) حتى(الخوذة والشهيد) تحمل بصمات قدميه ويه. كنا رمزين وتجر يدين، رافضين وباحثين عن واقع آخر.

وكنا تعبيرين وحوشيين ووحشيين ومجربين، وكنا نمضى الوقت فى هذه الانحاء الى منتصف الليل، وكانوا فى الصباح يسألوننى عن تأخير خمس دقائق من الحضور الوظيفى. كنت امارس فى قلب الدوام رحلتين مقدستين إحداهما باتجاه الجنوب – عابرا الحى الراقى جاردن سيتى الى النيل، اسكب العيون فى ابهاء امواجه واضواءه.. ناسيا اننى أعتلى ظهر مقعد حجرى رطب وثانيتهما باتجاه الشمال الى قلب ميدان التحرير الى شارع

شمبليون اسمع الموسيقى الكلاسيك مع رفقه اخرى منهيا العرض الدائوب الأزرق.

وكان السيد حافظ يختفى فى نفس الوقت باتجاه الجنوب الى روز اليوسف وباتجاه الشمال الى دار الهلال يقرع آذان (الأسماء) بصراخه، المشروخ روعه.

وبدأت رحلتى مع مسرحية(حدث كما لم يحدث أى حدث) ولم يكن هنالك أوضح – فى لغتنا – من هذا العنوان.

فالذى حدث هو انه لم يحدث اى حدث، وهذا وحده يكفى تبيانا لموقف. كنت فى هذه السنوات قادرا على ان اتناول هذه اللامعقولية فى الفن كصرخة احتجاج جيل.

وكان فى هذا السيد حافظ لا يبارى ولقد اتمنا دراسة هذا العمل واحتشدنا لديكور مسرحى فيه لوحة مصممة على ان ترسم بالقلم الجاف الاسود على مساحة ٢,٥ متر ارتفاع فى ٦,٥ متر. (ولك ان تتخيل حجم هذه الطاقة الانفعالية التى كنا نملكها) فلم نكن نلعب ووقف البيروقراطية ممثلة فى جيل كامل بكل فرقة (الموظفين والعسكر والبيروقراطية والدكاترة ضدها وكلهم ينظر الينا وكأننا نتاج كوكب منفصل. لا احد يريد لنا المشاركة بشئ.

تحول السيد حافظ الى الاسكندرية وبدأت مراسلاتنا ما بين (عزبة دولار التى بالكاد ادركت فيها شقة متواضعة من ثلاث غرف فى حجم علبة السردين(الغرفة ٢,٥ × ٢,٥ متر) وكان الحصول عليها معجزة بمقدم ومؤخر وصداق ونفقة متعة ونفقةحضانة وفى النهاية دخلنا فى طاعتها... وما بين مسكنه الذى لم اره حتى اليوم، وكان عنوانه، ايضا بالنسبة الينا عنوانا شفريا: محرم بك خلف نمرة ١٦.

أخذتنا سفينة الرخ الى مدينة الكويت وحتى تكون القاهرة ومصر كبيضة فى راحة اليد على استقامتها، وكانت البيضة ما تزال تفرخ افراخها

المذبوحين "وانقطعت اخبار السيدحافظ عنا. واكتشف المرء عند لحظة الاصطدام الاولى : كم هى وهمية تلك المدن الذهبية، واننا أخطأنا العنوان (خلف نمرة مدينة الذهب) لقد غلبتنا شقاوتنا وبدأ فى الكويت لنا تحصيل ثقافى فذ وكبير ،ونعتز به تلك كانت طبيعتنا اننفرخ ثقافة فذة وكبيرة ولا نفرخ دنانير. وتذكر أننى فى مشاهداتى الضحاوية(نسبة الى الضحى) قد امتلأت بدنانير النيل. وحيث تلمع اضواء السماء الفضية على سطح الأزلى، وكان فضل الكويت علينا أن أدركنا الادراك الكلى مصحوبا بإدراك جزئى. هناكانت رحلة تطبيق الدنانير :لماذا؟ والتعليم: لماذا؟ والطباعة: لماذا؟ والفلسطينون : لماذا؟ وعرب النفط : لماذا؟ والسينما : لماذا؟ والتصميم : لماذا؟ والسياسة : لماذا؟... والعسكر : لماذا؟ والفرد: : لماذا؟ والجاعة : لماذا؟... وآه من هذه اللماذا؟

بدأت رحلة التخصص والتطبيق الميدانى الشاق، الوعر، هنا هنا إمكانية ما التطبيق ما ،ومعمل إختبار للأمة العربية كلها ،وفى مصر أذا كانوا قد استولدوك ابنا لهم بخسا، فإنهم هنا قد إشتروك بخسا. وتظل قيمتك حائرة ،هذا الحيل الراحل بلا نظرية ابدا لن يعود الى ثكناته.. الريفية الا بنظرية. والنظرية معرفة بالأصول والفروع. بالكليات والتفاصيل. والفلاح يعرف لا كيف يزرع الطين بل كيف يزرع الرمل والماء والهواء بل الاكفار والاحلام والمشاعر. الفلاح الحقيقى هو المثقف الذى عاد يدرك ان الارض كلها ليست سوى تربته الداخلية : قلبه. وفى قلبك يتكون العالم – خلال رحلة المتاهة العربية – لا هالة وهمية بل جدارا جدارا ولبنة فلبنة

وفى ذات ضحى صيفى صحراوى قائظ، قابلنا (أنا وفاروق) السيد حافظ فى مدينة الذهب كان فى اعناقنا طوق عمل لـــ ٢٢ ساعة يوميا وفاءا بوعد لصاحب شركة إعلانية لكنه خلع بعدم تمام العمل صوت الرجاء الى صوت الذئاب # ١٢ وكان السيد حافظ يبحث ظامئا عن قطرة ماء. كان كلانا مقيدا – وما يزال – الى عجلة النار والتجربة. ولم نملط ان نعطيه

سوى أعمق الامنية والسلام. كان القلب منا يتقطع وهو يسكن فى حجرة ٦×٦ متربها اثنتى عشرة سريرا صعيدا. وكان قد اتى ومعه لفائق نشره ورسائل وبعض اعماله وفى لحظة إنسانية – اقدرها – لحظة أمتعاض مزق خطابات (منطقة دولار) الى منطقة خلف ١٦ وبهدوء سحبت منه عدة خطابات كان اسفا وكنت مشرفا على هذا الاسف بعشق لاضحياتنا القاهرية والنفطية.

ومن مجلة (صوت الخليج) الى المجلس الوطنى للآداب والفنون بدأ السيد حافظ يتعيش طريقة ويتوازن وكنت فى هذه الفترة أحمل ما بين القاهرة – الكويت وبالعكس الكتب والرسوم الثقيلة، لا أدرى كيف أو تسكن، وبدا عذابا كعذاب سيزيف صخرته؟؟ قمة الجبل تنكر عليك الصعود. وبطنه ينكر عليك النزول، والعود ليس بأحمد، وأمتلأ فى حديثة : يا أولاد كذا وكان فى هذا الصراخ – السبعيني انقى قلبا واصفى من الاطفال. هنا بدأ يتعلم الهجوم ليس على كتاب أرصفة القاهرة، بل على الجنس العربى كله.

وبدأنا (ننجح) والعارف لا يعرف وظلت السيد حافظ لغته المسرحية الفضفاضة وأكتشف اننى صرت صاحب ذرق محافظ خاصة فى غير الفن الذى امتهنة. هل هذه المعرفة بالتخصص والتفاصيل أم أن المعارك صارت على جبهات تخصصية شتى ؟!

وفى العام ١٩٨٣ م طلبنى السيد حافظ لأصمم له ديكور مؤسسة البدر. قرأت المسرحية فاسعدنى جمالها واشراقها، بساطتها ومغزالها. وبدت النهاية فيها فى قوة وجمال (لحظة التنوير) فى القصة القصيرة. هل ياس السيد حافظ من عالم الكبار فلجأ الى الاطفال؟! واكتشفت فيها أن ذلك الشاب الذى مازال يتحدث بلغة المطلقات والرموز هذا القلب الغور بالمحبة قد وجد فى نهاية المطاف اين يضع موهبته ؟ ولمن يقدمها؟!

كنت سعيدا بهذا الاكتشاف وإكراما السيد حافظ أعدات تصورا للديكور، وأعدت تدارك ما أنمكش فى الذاكرة من المنظور المسرحى الخ.....

التقيت بالمخرج والمنتج وعرضت عليهما تصورى، وكنت المس فى شبح السيد حافظ حزنا لم أره فيه من قبل قط. بل وياسا من المواجهة. لقد اختفى امام ناظرى.. ولم أعد القاه.. وكان مفاجأة لى أن المخرج والمنتج قد استبدلا (لحظة التنوير) (بلحظة تعتيم) لا تطفئ على المسرحية نارابل تجعلها هشيما. لقد ابدلا النهاية إبدالات.. تحت دعوى انها نهاية... تراجيدية، وانهم قدموا من قبل ثلاث مسرحيات أو أربع بنهايات حزينة؟؟...

فى نهاية مسرحية (سندريلا) للسيد حافظ جعل الشرطى الذى يقيس حذاء سندريلا يصرح : الحذاء ليس حذاؤها وسندريلا تصرخ: انه حذائى ومن يصدق سندريلا وبهذه النهاية – وهى اضافة لها قيمة – يكون هناك مبرر درامى لفهم موقف الوزير الذى يرفض من البداية هذا الزوج ويكون هنالك اشارة حقيقية للاطفال نحو فهم العلاقات الاجتماعية فى عصرهم وصراعاتهم.

وبتغيير هذه النهاية الى النهايات التقليدية صارت مسرحية السيد حافظ بلا معنى. لقد حملت تصورا رمزيا وتحويليا وعمليا للديكور يخالف تصورات المخرج. فأنسحبت من العمل. ولم يكن السيد حافظ بقادر فى كآبة نفسه المفاجئة ان يصرخ. ولأول مرة أرى السيد حافظ استبطانيا.

وفوجئت بالهجوم المنظم والمخطط والذى يستدعى العامة على السيد حافظ محملا اياه ما قاله كاتب فى مصر أن السيد حافظ يطور مسرح الاطفال فى الكويت وكأنها سبة أو جريمة يقتضى عقابها؟ وهذا السيد المحرر الذى كتب واستكتب غيره طعنا فى السيد حافظ ومسرحه لم يعتنى أن يشير اليه.. هذا الذى يأكل كلمة من ابداعات امثال السيد حافظ، ويفرد ضد مسرحه الاعمدة الطوال العراض ليشير الى من يطعنه...

وهكذا تمت الدائرة، تولد فى أنظمة العروبة فى غفلة من التاريخ والزمن، تنسانا عند المواقف، تبتزنا بكل اسم، وتطعننا دون ان نشير الى اسمنا.

المهزلة كاملة، هى رحلة السيد حافظ.

ولأن الناقد والنقاد تخلوا عن دورهم الرشيد البناء فقد تمزقت فى أنفس كآبة السيد حافظ الظلال لها، فاتخذ من الاطفال فى مسرحيته التالية(الشاطر حسن) حقل اختيار للغته الفضفاضة الواسعة التائهة. وكانت تلك الجريمة للنفاذ بأكثر مما هى مسئوليته. لقد خالفت تصوره المعذب المشتت هذا. وأربأ به أن يعود الى سندريلا قاموسا له....

يكلم الأطفال بهذه اللغة البسيطة المشرقة ويعيد سرد حكاوينا القديمة بمرآته العصرية البسيطة. لاستعراض فى الفن. ولا لغة فضفاضة ومشتتة ستعيش الزمن. املنا فى السيد حافظ أن يخاطب الطفل يحنو قلبه ببساطة الكلمة، وعمق مرآيية وشروخات عصره ولعلها ستبرز من يديه كاشراقة يوم جديد. ثم اليس الاطفال هم الأمل؟!

ليس حديثى حديث ناقد. فلست بناقد مسرحى، انما هو حديث ذكرى رحلة واحدة، ركب فيها السيد حافظ بساط المسرح الذى هو ساحر وانا مسحور به (هذا البساط) وركبت متون جبال التشكيل بين الضوء والطمى. ولا استطيع الحديث عن السيد حافظ دون ان اتحدث عن نفسى، فهذا الحوار بين افرد جيلنا صلة لا نستطيع منها فكاكا ،نحن المقيدون فى عجلة النار العربية، نستطيع ان نتخاطب أن نتهاتف، ان نتجاوز، حتى ولو فقدت الكلمات فى عصرنا العربى كل معانيها حتى ولو كان الصمت حبلا وطرفا وانشودة عذابة.

احمد غانم – الكويت فى ١٥ مارس ١٩٨٥م

التجريب والعبث فى مسرحية سيزيف
بقلم : حليمة حقونى

إعتمد السيد حافظ الأسطورة مادة ثرية استقى منها مضامنة الإنسانية فكانت منطقة الأساسى فى مجموعة من المسرحيات ، لذلك لأن الأسطورة تتمتع بحركة وحيوية تجعل المؤلفين يتجهون إليها لنحت أشكالهم الدرامية من هذه المادة ، وتوظيفها فى الكشف عن رؤيتهم والإطلال منها على قضايا عصرهم ومجتمعهم ، وهم بذلك الإتجاه يحاولون تفسير الأسطورة تفسيراً جديداً يربط بنها وبين مشكلات عصرهم ويقربون بينها وبين الأطر الفنية السائدة فالأسطورة بمثابة المقالب الرمزى الذى تنصب داخله الأفكار البشرية (٢٢١).

وأسطورة سزيف تعتبر من أهم الأساطير ذات المضامين الإنسانية التى إتجه لها مجموعة عن المبدعين فصبوا فيها أفكارهم وتصوراتهم قاصدين بذلك التعبير عن عبثية هذه الحياة ، ومهزلة الإنسان فيها فهو يعانى ألوان العذاب والضياع والإحتقار ، دون أن يصل إلى نتيجة واضحة.

وهو فى ذلك سيزيف الذى حكمت عليه الآلهة يحمل الصخرة إلى الجبل ، وعاش حياته كلها معذباً مع الصخرة التى لم يمكن من أبطالها إلى القمة.

لكن ، من هى هذه الشخصية الأسطورية التى أصبحت المصدر الأساسى الذى إستند إليه الروائيون والمسرحيون والشعراء والناس فى حياتهم العادية لضرب أمثلة من المأساة والعذاب غير المجدى ؟ لماذا حكم على سيزيف الصخرة إلى أعلى الجبل ؟ وكيف إستفاد حافظ من هذه الشخصية. الأسطورة فى مسرحية " سيزيف " ؟

" سيزيف كلما سمعنا هذا المصطلح أو ذكرناه الا وتبادر إلى ذهننا شىء واحد وهوالمتمثل فى كون الشخصية الأسطورية تعبر عن الشتاء والعذاب وتعانى عبثية الحياة ، إلا أننا نغفل العديد من المصيرات التى التصقت بها ، حسب ما بعدنا به المتخيل الأسطورى.. فسيزيف يعرف بذكائه الخارق

---

(٢٢١) الدكتور سعيد أبو الرضى – الكلمة والبناء الدرامى رؤية.

الذى بواسطته إستطاع تأسيس مدينة " كورينشه " التى كانت تحمل من قبل إسم " إيفيرا " ، وهى المدينة التى عرفت الهم والقهر فى عهد الحاكم يدعى كوريتوس هذا الأخير لم يوصى بوريث يرث الحاكم من بعده ، فلما تخلصت منه الرغبة تولى " سيزيف " الحكم فأبهر الكل بذكائه وفطنته الكبيرة ، هذا الذكاء وهذه الفطنة هما اللذان ساعداه على التخلص من الشخصية الأسطورية التى عرفت بالإختلاس وسرقة أملاك الآخرين. وكان يدعى "أوتومبكوس" الذى اشتهر بمقدرته العالية على التقلع والتمويه من أجل إستغفال ضحايا للسطو على ممتلكاتهم ، وخاصة قطعان الماشية التى كان يتفنن فى تغيير ألوانها الأصلية ، هذا اللص ، قرر أن يفند فكرة الإجماع على الدهاء السيزيفى ، فخطط بوسائله المحكمة لإختلاس قطيع كبير من ماشية سيزيف ثم أخفاه بين قطعانه بصورة لا تدع محلاً للشك ، إلا أن نشوة إنتصاره ووهم إطمئنانه لم يدوما طويلاً ، لأن سيزيف لم يلبث أن باغته بتعرفه التلقائى على ماشيته التى كان قد وشم على طرف خفى من حوافرها حروف إسمه الكامل تحسباً لمثل هذه المفاجآت [٢٢٢]. وما كان من هذا اللص سوى ان إعتذر لسيزيف وعرض عليه إبنته انتيكلى عسى أن ترزق منه يولد يرث من أبيه فطنته وذكائه...

كما يتجلى دهاء هذا البطل أيضاً فى فضحه أسرار الآلهة وإزاحة القناع عن عيوبهم التى لم يكن أحد يعبأ بها إعتبار أنهم آلهة معصومون من الأخطاء ، ومن بين من كشف سيزيف عن فضائحهم تذكر كبير الآلهة زيوس الذى إختطف ابنه آلهة الأنهار وعندما مر بمدينة كورينشة ، رآه سيزيف الذى كان يحرس المدينة فى الليل من اللصوص ، وكشف سره لأله الأنهار ، من هنا أخذ كبير الآلهة فى التخطيط للإنتقام من هذا المتمرد

---

(٢٢٢) رشيد المؤمن – سيزيف يتحدى صخره الالم – مجلة الجامعة العدد ١٩ – (٤) سنة ١٩٩١ صـ ١

الذى شوه سمعه إله الألهة ، فأمر " ابن الليل ، وذاهبة الموت بالقبض على روح سيزيف والنزول به إلى ظلمات العالم السفلى [٢٢٣].

فهل سيفرح الموت فى إيقاع هذا الداهية فى حباله ؟.

من المعروف أن الأساطير تتضمن مجموعة من الخوارق التى لا يمكن للعقل السليم تصديقها ، ومن بين هذه الخوارق ما تقوله أسطورة سيزيف من أنه تمكن من أسر الموت ، فكان لهذا الخبر صدى طيباً فى المدينة التى سيحيى أفرادها دون ترقب شبح الموت على فك أسر الموت ، وبهذا وقع فى حبالها ، ألا أن سيزيف وهو فى قبضة الموت لم يفقده ذكاءه ففكر فى حيلة للهروب ، فطلب من الهة الموت أنه يرخص له بالذهاب للإنتقام من زوجته التى لم تحترم مراسم دفنه ، وهو ما لا يليق بمقامه بإعتباره ملكاً كبيراً ، فسمح له الآله بذلك ، إلا أنه بمجرد خروجه من العالم السفلى، أنفجر ضحكة معبراً عن فرحة الإنتصار... ولما دبت الشيخوخة إليه حكم يلزمه يدفع صخرة كبيرة إلى قمة جبل الجحيم ، حتى إذا تدحرجت إلى أسفل عاد ليرفعها من جديد تحت لهيب شمس الجحيم السوداء ، إنتقام وحشى ومسعور يتحرق إلى إطفاء شعلة عقل مشاكس ومقلق ، وتعطيل قدرات فكر متوهج بإرغامه على هدر طاقته فى دفع صخرة صماء نحو قمة شامخة ترفض إستقبالها ، حتى لا ينشغل أبداً بفضح الآلهة أو الأندال من البشر[٢٢٤].

فالسيد حافظ أذن أنطلق من هذه الأسطورة الفنية وحورها بشكل يستجيب لمنظورة الحياة الإنسانية فبعد مخاض يزيد عن عشرين عاماً أنجب هذا المبدع تجربة جديدة كانت أعم وأشمل وأنضج من سابقاتها وهى المتمثلة فى مسرحية " سيزيف القرن العشرين " وما بعد القرن العشرين أنها

(٢٢٣) نفس المرجع السابق.

(٢٢٤) نفس المرجع السابق

تجربة تضمن الإستمرارية عبر الزمن ويظهر ذلك من خلال العنوان:

" سيزيف القرن ٢٠ "

" سيزيف.......... ٢١ "

" القرن........... ٢٢ "

" ق............. ٢٣ "

والمسرحية تأخذ بعداً إنسانياً ويظهر ذلك من خلال أسماء الشخصيات. فهناك "الإنسان " " الرجل " و" الفتاة " الفتاة ٢ " الشرطى " " الرجل الكبير " ، " الطفل " [٢٢٥] وهو بذلك يضفى على هذه المسرحية صفة الإنسانية المطلقة فلا يقيدها بإسم معين قد يربطها بلغة أو إقليم ما لأن الإبداع الأساسى الحق هو الإبداع الذى يجد فيه الإنسان – أينما كان – همومه ومعانته " [٢٢٦]، فالمؤلف اذن يكشف النقاب عن معركة الإنسان الوجودية، وعما يقابله من صراعات مادية ونفسية وحصارية ، فهو يقربنا من هذه القضايا الإنسانية العامة من خلال شخصيته " الإنسان " فى علاقته بالجنس الآخر المتمثل فى الفتاة الإستسلام والصمت ، فى حين يرمز " الإنسان " للتدمير والقلق الإنسان : " يدخل يجلس بجوار الفتاة التى جلست القرفصاء " الكرسى ".

(صمت دقيقة). ما اسم الساعة. الساعة الآن ؟

الفتاة : ساعة الكون. السكون والصمت.

الإنسان : بل ساعة الفوضى والرفض :

الفتاة : ساعة الهروب............

الإنسان : إنها ساعة اللعنة اللعنة (تنظر له) أعطينى سيجارة أمضغ فيها قلقى قلقى....... أضع فيها تمردى وأحرقه منتشياً [٢٢٧].

كما يقدم لنا هذا الإنسان فى علاقته مع السلطة المتمثلة فى الشرطى الذى

---

(٢٢٥) المسرحية – العنوان

(٢٢٦) الأستاذ مصطفى رمضانى – جدلية الخفاء والتجلى ، د. عزيز نظمى.

(٢٢٧) المسرحية صــ ٨٠ / الكتاب (٨)

يحاصره بمجموعة من الأسئلة :

الشرطى : إلى أين تذهب.... عيناك إعلان هزيل هزيل.

الإنسان : أسافر...... أسافر.

الشرطى : حافى القدمين...القدمين... اين جواز سفرك عنوانك القادر على الثقة فيك

الإنسان : ليس لك شأن دعنى..... دعنى.

الشرطى : إلى أين... أعطينى جواز سفرك ، أعطيك المرور والأمان.

الإنسان : لا تخف (يقف ثلاثة فى وجهه – بالطبع أقصد الشرطى – يشعر الإنسان بالعجز) (أننى ذاهب إلى الجحيم... جوازى معى هنا) يشير إلى جيبه يمد يده يخرج (السجائر) خذ خذ اشرب سيجارة سيجارة.

الشرطى : لا (يبتعد عنه مربعاً) من أنت ؟ ما جنسيتك.... ما وظيفتك ؟

الشرطى : أين حقائبك...... حقائبك اللعينة ؟ ؟

الإنسان : حقائبى عيناى ويداى وقدماى.

الشرطى : إلى الموظف أمامى.... أمامى [٢٢٨].

فالإنسان اذن قد يكون رمزاً إيحائياً لكل المتبوعين والمقهورين المتمردين الثائرين لكل إنسان تحاصره الشرطة وتفتش ممتلكاته وتطرح عليه أسئلة روتينية مملة حول الإسم والجنسية والسن. وما يقوم به وما ينوى به ومن ثم إلصاق مجموعة من التهم به ، كالتجسس أو حمل المتفجرات أو الجنون... وهذا ما اتهم به " الإنسان " فى هذه المسرحية.

من هنا نجد البطل فى هذه المسرحية " الإنسان " شخصية ثورية متمردة على السلطة وهو لا يختلف كثيراً عن أبطال حافظ فى المسرحيات السابقة، لأن هناك مجموعة من الخصائص ، يتسم بها كل أبطال المؤلف ، ولعل ما قاله محمود قاسم فى مقال له بعنوان "ملامح البطل فى مسرح السيد حافظ"

(٢٢٨) المسرحية صـــ ٩٠ – صـــ ٩١.

ينطبق على الشخصية المحور فى هذه المسرحية ، يقول : " والبطل فى أدب السيد حافظ.. هو هذا المتحرر الحالم العاشق الفنان المثالى الفنتازى ، والمؤلف فى أكثر أعماله التى قرأتها له ، يركز على بطله وحده دون كل الشخصيات الأخرى التى فى العمل الأدبى... فسوف نرى أن الإنسان الذى يتمرد عليه لا يتمتع إلا بصفات سطحية من صفات الشر او العنف... فهو لا يسيل الدماء ، ولا يقتل أحداً ، هو فقط " ظالم " لا اكثر ، وعلى البطل أن يتمرد على هذا الظلم.

وإذا بدأنا بصفة التمرد على بطلنا الموجود فى كل هذه الأعمال ، فهو كما أشرنا متمرد من نوع خاص يبحث عن المثالية غير قانع بالظروف التى تحيطه مهما كان يسعى إلى الأفضل.... (٢٢٩) ، والمقال ينطبق أيضاً على مسرحية " سيزيف " ففى هذه المسرحية تجد المؤلف يركز على شخصية " الإنسان " بشكل مثير للإنتباه ، فى حين يسخر بقية الشخصيات لخدمته ومساعدته ، ثم أن هذا الإنسان المتمرد الثائر لا يخرج عن مواقفه السلبية فهو يكتفى بالكلمة فى مواجهة من يثور عليهم " بمعنى أن ثوريته لا تخرج كثيراً عن دائرته.... لا تصل إلى الطاغية إلا من خلال الكلمات ويتحول المسرح كله إلى هتافات أكثر من كونها حركة.

ويظهر هذا من خلال إستجواب كل من الشرطى والموظف الإنسان.الذى يجب أجوبة غامضة تافهة ، وفى بعض الأحيان تعبر عن القلق والتدمير كما فى قوله مثلاً معبراً عن تضايقه بكثرة الأسئلة المملة :

" الإنسان " : إختنقت بالسؤال الساذج الهزيل.... حين ولدت ؟ ما إسمك ؟ ما العقيدة ؟ ما هدفك... ما الوسيلة.... فلننتهى فيضانات البحث الهزيل ومواسم السعادة وعرس الشتاء... يأخذنى الصمت والثرثرة فى عينيهما. مللاً وراحة ودمار فطرياً، رضعت من ثدى الوجود أعلية بربرية...

---

(٢٢٩) محمود قاسم فى مسرحية السيد حافظ – الجزء الأول مكتبة مدبولى (١١) صــ ١٠٣ – ١٠٤ – ١٠٥.

دغدغت الفوضى، الفوضى، وعرفت الألوان تكراراً منسجماً من كثرة التنافر، وركبت سفينة الأشواق فى بحر الرفض اللانهائى، اللانهائى.... رفضت أن تتبنانى السطور ، إننى أختنق... دعينى.... [٢٣٠].

إلا أن البطل فى هذه المسرحية وبعد سيل من الكلمات المعبرة عن الرفض المستمر والقلق والإختناق ، وللتخلص من وضعه ، يلجأ إلى الهروب الذى هو أيضاً نوع آخر من السلبية التى ترافق أبطال حافظ ، فى أغلب مسرحياته. ف " الإنسان " يلجأ إلى الطائرة ولا يسمع إلا صوته الذى يقول "..... رسالة منى.... إللا محدود هدفى.... لأن الشيىء المحدود فقد معناه فى رحلة الإستمرار غثياناً من كثرة التكرار.

فهو قد يلجأ إلى هذه الطائرة " النادرة التى بلا قائد " للتخلص م المحدود الذى أصبح متجاوزاً ، ومن التكرار الذى يؤدى إلى الغثيان ، وفى هذا رفض لعبثية الحياة وبحيث عن اللا محدود والمطلق.

ومباشرة بعد هذا الحديث – أى هروب الإنسان – يدخل المؤلف مجموعة من الشخصيات (الرجل الكبير). زوجته، الشاب الوسيم، فتاة، الطفل هؤلاء الذين إكتفوا بالتلفظ ببعض الكلمات أو الإنطباعات حول الحدث، أى هروب الإنسان من بين أيدى الشرطة، هذا الإنسان الذى أحس بنشوة الفرح بعدما تخلص من كل القيود، بما فى ذلك ملابسه، يقول: "الإنسان" (وهو يخلع قميصه).

لقد أصبحت الآن متحرراً متحرراً... انطلق من فزع اللحظة يأخذنى تيار النشوة، فلتغنوا معى.. الشمس كلمة.. القمر غنوة.. الليل مدينة مستهلكة.. الإنسان حجر ملقى فى قاع سفينة حربية.. غنوا وارقصوا[٢٣١]

فـ" الإنسان " بعد أن إبتعد عن الحياة اليومية ، ونظر إليها من بعيد إستنتج بأن حياته لم تكن سوى عبئاً وإستمرار يتكرر بنفس الطريقة، وإن

---

(٢٣٠) المسرحية صـ ١٠١ ، ١٠٢.

(٢٣١) المسرحية صـ ١٠٢ (١٣)

كل شىء مآله إلى الأندثار والزوال ، يقول : " الإنسان " : آه. لقد حلمت فى الصيف بالخريف... وحلمت فى الخريف بالشتاء الشتاء ، وحلمت فى الشتاء بالربيع الربيع... وحلمت فى الصباح بالظهيرة الظهيرة وحلمت فى الظهيرة بالغروب الغروب... وحلمت فى الغروب بالليل الليل وحلمت فى الليل بالفجر الفجر ، وحلمت فى الفجر بالصباح الصباح ، وحلمت فى الحلم بأن الحلم الذى أحلمه إنتهى (ظلام عليه)(٢٣٢).

وأخيراً بعد أن إستحضر المؤلف كل الشخصيات ، قدم للقارىء مفتاحاً للعنوان الذى تحمله هذه التجربة – أى سيزيف – وذلك عندما أفصحت كل الشخصيات عن إسمها الخفى ، ومما يثير غرابة القارىء أن كل هذه الشخصيات ، تحمل إسم سيزيف ، لما فى ذلك الفتاة التى تقول متهجة بكلامها إلى الإنسان : " أننى سيزيف حبيبتك " (٢٣٣) والشرطى الذى يفصح عن إسم إبنيه الأكبر والأصغر واللذان يحملان إسم سيزيف ، ثم يشرع فى الصلاة وبعد إنهائها يقول : " عبدك الفقير ياإلهى ، سيزيف ، سيزيف سيزيف " (٢٣٤) ثم ان الموظف وهو يوزع جوازات السفر على الحاضرين يناديهم بإسم " سيزيف " وأخيراً يفصح الرجل الذى فى الخلف عن إسمه إلا وهو " سيزيف " فيحضر الطفل وبيده ورقة إنها ورقة " الإنسان " وبها إسم " سيزيف " والطفل هو الوحيد الذى لا يحمل هذا الإسم ، وربما لهذا نجد الكاتب يشير إلى أنه أخذ يجرى فى كل الإتجاهات ، ويدور ، مكرر كلمة " لا ، لا ، وهى ما يدل على رفضه لهذا الواقع السيزفى ، فينهى المؤلف بكلمة الرفض : لا ، وهذه الكلمة التى كتبت أيضاً على الستار ، بل وتجاوزت قاعة العرض لتكتب بكل لغات العالم على لافتات توجد خارج البناية المسرحية ، وهذا يدل على أن المؤلف لم يكن يريد حصر مسرحيته

---

(٢٣٢) المسرحية صـــ ١٤

(٢٣٣) المسرحية صـــ ١٠٥

(٢٣٤) المسرحية صـــ ١٠٨

، بما تحمله من مضامين وأفكار داخل القاعة المسرحية الضيقة ، بل جعل كلمة " لا " علامة الرفض والتمرد وعدم الإستكانة والخضوع تصاحب الجمهور إلى الخارج... وفى هذا ، إصرار من المؤلف على مواصلة موافقة التجريبية الباحثة دائماً عن الجديد ، والرافضة لكل القوالب الجاهزة المسبقة ، والرافضة أيضاً لسلبية الإنسان فى الحياة وهو الذى ظل هم هذا الإنسان ، فجاءت مضامينة مشحونة بعبارات توحى بالضياع والإضطراب ومشاعر التوتر والقلق ، على إعتبار أنه يعيش فى عصر ، كل شىء فيه يضاعف الإحساس بهذه المشاعر. ذلك أن فنان هذا العصر " فنان مثقل بتركة هائلة من الخبرات والمعارف البشرية المتصلة والمتداخلة ، وهو أيضاً الوريث الشرعى لعصر الأسطورة ، فى مقابل هذا العصر المادى الذى يحاول أن يقتضى على صوت الفنان إحلالاً لمفاهيم مادية آلية ، تجعل من الإنسان رمزاً خالياً من المعنى وأصغر آلة فى عالم الآلات ، وفى داخل هذا العصر الذى يموج بآلاف المتناقضات ، يقف الفنان ، شهادة إدانة على عصره من خلال تقديمه لصورة العصر السلبية ، وما تنطوى عليه من توتر حاد هو أساس العلاقة بين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان والعصر ، ليس فهذا فحسب ، بل أنه كثيراً ما يحاول فى موقف الإدانة أن يقوم بدور المبصر الباحث عن معنى الإنسان فى عصر ضاع فيه معنى الإنسان [٢٣٥].

وفى هذه المسرحية يقدم لنا حافظ شخصية " الإنسان " – سيزيف – بإعتباره مضطهداً تساوم شخصيته بأشياء تافهة ، فقد تساوم بجواز سفر، أو بطاقة تعريف ، أو حقيبة....

الشرطى : إلى أين... أعطينى جواز سفرك ، أعطيك المرور والأمان.

الإنسان : لا تخف.. إننى ذاهب إلى الجحيم... جوازى معى هنا...

---

(٢٣٥) د. سعيد الورقى / كتاب د. عزيز نظمى السيد حافظ بين المسرح التجريبى.

الشرطى :... من أنت ؟ ما جنسيتك... ما وظيفتك.
الإنسان : لا تحلم بالمعنى الساذج فى تبصيرى ياسيدى [٢٣٦].
الإنسان : حقائبى عيناى ويداى وقدماى.
الشرطى :... جريمة أرفع يدك إستلاماً (يرفع المسدس فى وجه الإنسان) لا تحاول أن تحدث صوتاً لزملائك (يسير الانسان أمامه صامتاً ([٢٣٧]) ، فالمؤلف هذا يتحدث بلسان الإنسان المتدمر الذى يعشش بداخله الإحساس بالقمع والمتابعة والذى يملك روحاً عطشى للسفر والمغامرة ، وفى ذلك تعبير عن الثورة ضد الإستبداد والقهر والمحاضرة المستمرة. فحافظ إذا كان يحاول من حثه نقل ما يعانيه الإنسان ، بصفة عامة ، فى حياته اليومية فإنه من وجهة أخرى يفصح عن تمرده على ما فى هذا الواقع من مظاهر العبث واللامعقولية ، وتلمس ذلك فى حواراته الإنسانية الحقيقية الخالية من أى تنميق أو تصنيع فهو ينقلها كما تجرى فى الواقع بتفاهتها التى تحمل دلالة زاخرة بالمفارقات :
الفتاة : ما إسمك إسمك ؟
الإنسان : لا أعرف.
الفتاة : إسم أبيك.
الإنسان : ما زال مختفياً فى أسنان مشط قذر قذر.
الفتاة : أنجبتك أمك من رجل أو من كلب أو من حمار او من ملعقة.
الإنسان : ربما من هذا... ربما من ذلك... ربما من حفل جنسى " كوكتيل".
الفتاة : لى أب سياسى... يجيد كل شىء ، بكل شىء.
الإنسان : غنوة ملوثة من البحيرات.. صدرها من صدر الضفادع.. عيناها

---

(٢٣٦) الدكتور سعيد الورقى مسرحيتان للسيد الحافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى، د. عزيز نظمى مركز الوطن العربى للنشر والإعلام. رؤيا، ج.م.ع ص : ١٣٥ – ١٣٦.
(٢٣٧) المسرحية صـــ ١٩٣

من عيون الناموس وهى خاصية نجدها فى كل المضامين التى تأخذ بعيداً كما رأينا ذلك عند يونيسكو وبيكيت...

فالمؤلف يكسر منطقية الحوار بإقحام كلمات تثير قلق القارىء أو المتفرج ، ويتقزز لسماعها ، وهو يهدف من وراء ذلك إلى التوصل إلى مفهوم التباعد فى المسرح لإخراج المتفرج أوا لقارىء من سكونيته أو ما كان يعرف فى المسرح الكلاسيكى بالإندماج ، يقول الأستاذ مصطفى رمضانى " ومن المؤكد أن توظيف المؤلف لتقنية التباعد وسيلة لجعل القارىء يدرك المعادلات المنطقية المألوفة بشكل مركب وغريب ، حتى يتسنى له إدراك غرابة الواقع ولا منطقية العلاقات السائدة فيه [٢٣٨].

وسيزيف فى هذه المسرحية ، يعانى الإغتراب والغموض ، فهو إن كان محاصراً بالأسئلة من طرف الآخرين ، فغن داخله يحتضن آلاف الأسئلة التى تقلق راحته ، دون أن يجد لها جواباً.

" الإنسان " : (يقع ضوء عليه) كل يوم كل لحظة..كل ساعة.. كل طرفة عين.. يولد فى سؤالك.. ألف مليون إستفهام ، تولد فى كل يوم.. إضافة إلى عالم الإستفهام الذى فى داخلى.. أرحل فى كل سؤال دهراً أو بحثاً أو محاولة.. أجد الإغتراب.. لأننى أجد إجابة لمائة وباقى المليون سؤال يسكن فى شريانى ، حتى أن كل خلية أصبحت علامة إستفهام وإغتراب.. تفجرت ذات يوم للعالم شعاعاً إيجابياً منطلقاً إبداعاً ملفوظاً (ظلام عليه).

ف " الإنسان " – سيزيف – فى هذه المسرحية يعانى من غياب الأجوبة وغموض المعانى – فهو يطرح العديدة من الأسئلة لكنها تبقى معلقة ، وتتضاعفت يوماً بعد يوم ، يقول عبد الكريم يرشد فى إطار حديثه عن البطل فى مسرح السيد حافظ والأقنعة التى يحملها : ".. أما القناع الثانى ،

(٢٣٨) مصطفى رمضانى ، جدلية الخفاء والتجلى فى مسرحية ظهور وإختفاء ، أبى ذر ، السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى ، د محمد عزيز نظمى – رؤيا ، ج. م. ع. ص : ١٨٢ – ١٨٣.

فيمثله (سيزيف) وسيزيف هو الواقع ، هو رمز العبث الموجودى ، أنه بلا بطولة ، فعله المتكرر – إلى الأبد – يبقى بلا معنى ، ما دام أنه لا يحقق معنى ، ولا يصل عند حد ما ، هذا البطل العبصى يتسرب إلى مسرح السيد حافظ ، فنجده فى المسرحية التى تحمل إسم (سيزيف القرن العشرين) ونتساءل ونتساءل : لماذا سيزيف بالذات ؟ ولعل السؤال الأكثر أهمية هو كيف قرأ المؤلف الجديد الأسطورة القديمة ؟ هل إستنسخها كما هى – أم أنه أعاد كتابتها من جديد ؟ لا شك أن السيد حافظ لا يقدر التملص التام من جاذبية الفكر الأدبى الغربى ، خصوصاً وأنه ، كان يعيش مرحلته الإبداعية ومع ذلك يمكن أن نقول بأن سيزيف الجديد جاء وهو يحمل على ظهره هموم الإنسان العربى ، فهو لا يعانى من أزمة وجودية تتحدد فى حضور السؤال وغياب الجواب ، وفى البحث عن معنى للوجود، وغياب هذا المعنى. سيزيف عند السيد حافظ يزاوج بين الهمين الوجودى والميتافيزيقى ، والهم الإجتماعى المادى ، حيث نلمس (مقالب السلطة والبيرقراطية) إن التمرد على العبث الوجودى هو فى جوهرة عبث، لأنه (ثورة) على اللامتغير ، أنه العبث الذى يواجه العبث ، فيثمر شيئاً غير العبث. أما مسرحية السيد حافظ فتحتفى (بالإنسان المتمرد على المواصفات الإجتماعية والحضارية) أى أنها تتجاوز إلى ما هو نسبى وتركز على الإجتماعى المحسوس عوض أن تغوص فى الميتافيزيقا وفى المجردات الذهبية..[٢٣٩].

فهذه المسرحية بإعتمادها على المصدر الأسطورى لم تبتعد عن العلاقات الواقعية فى الحياة ، فشخوصها لا يضربون عن طبيعتهم الإنسانية ، فهم يعبرون عما قد يؤمنون فى هذه الحياة من معانى الإضطراب والفوضى

---

(٢٣٩) عبد الكريم رشيد، مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس ، فى مسرح السيد حافظ ج ١٠ . كتبه مدبولى ، ص ٨٣ – ٨٤.

واللامعقولية ، وما يعتمل فى نفوسهم من شعور بالقلق ويرفض للقهر والظلم والمحاصرة ، فشخصياته فى هذه المسرحية لا تنفصل عن واقعها الإجتماعى أى علاقتها بالآخرين وبالسلطة الحاكمة ، فالمؤلف إذن يركز على ما هو واقعى ، ولا يتوغل فيما هو ميتافيزيقى فنتازى كما هو الشأن بالنسبة لسيزيف الأسطورة التى يتمرد على الآلهة ويفضح أسرارهم ، أما سيزيف المسرحية فلا يتعدى تمرده الواقع الذى يعيشه ، فى إطار علاقته الإجتماعية بالآخرين.

إن السيد حافظ قد إنطلق من الأسطورة القديمة ، وإستفاد من الصراع المحتدم فيها بين الإنسان والقدر المتمثل فى الآلهة ، فإعتبرها قالباً رمزياً قابلاً للتأويل والتحرير ، وبهذا أعطاها تفسيراً جديداً يتماشى مع قضايا الإنسان المعاصر.

إن نزعة المؤلف التجريبية تقتضى منه دائماً البحث عن الجديد قصد إستيعاب معطيات الحياة المعاصرة ، وقد كان لجوءه للأسطورة فى هذه المسرحية نتيجة لإنفتاحه على التراث الإنسانى الغنى وهو بذلك يكون قد أعطى لهذه التجربة بعداً إنسانياً عاماً. فكل إنسان يسكنه التناقض والإضطراب ويشعر بداخله بؤرة للتصادم والتوتر سيجد نفسه – لا – محالة فى هذه المسرحية التى تتناول التراجيديا الإنسانية المتكررة ، فى عالم يسوده العبث والروتين ، أنه يصور عالم الإنسانية عامة بحيث لا يمكن أن نخصه بهؤلاء دون أولئك ، لأن المبدع يكشف عن الوضع الإنسانى فيحس كل شخص بأن ما يقال بحديث له هو أيضاً ، أو يشكل همه الأساسى فى الحياة ، أو هم إحدى النماذج التى يعايشها ، ثم أنه حاول أن يطرح الإشكال الإنسانى بإعتباره من جهة واحدة من هؤلاء الذين يحسون بمهزلة الحياة وتفاهتها وسخفاء ومن جهة ثانية ، يعتبر من الذين ذاقوا مرارة هذه الحياة وأكتووا بنار الهزيمة والإنتكاسة.. بقول حسن عبد الهادى فى مقاله له تحت عنوان :

قراءة نقدية لأعمال السيد حافظ المسرحية.. أقول ذلك تمشياً مع الإسلوب الذى إنتهجه حافظ من خلال غلبة الطابع الإنسانى الحضارى ، لقد لجأ الانبعاث من الأساسية أوالقاعدة الإجتماعية متوسعاً فى شموليته ليتضمن أو يضمن كتابة معانى عامة وتصورات كثيرة تتكامل مع بعضها البعض ، لتحقق وضوح الفكرة التى يريد طرحها ومعالجتها بأساليب متغايرة.. إنه بإختصار ينتقل من المعلوم إلى اللامعلوم ومن الجزء إلى الكل ، معبراً عن قضايا تهم السواد الأعظم من الناس ولم يكن ذلك ليتأتى لولا أنه يحب الناس ويؤمن بهم وبقدراتهم الكامنة ، ولذلك نراه يتمرد على سكوتهم وخمولهم إزاء المواقف الحياتية لإيمانه وثقته بأنهم يملكون القدرة على الحركة والفعل ، وذلك الفعل القادر على تغيير الواقع المرير ، أنه يطالبهم بالتحرك السريع المؤثر ، ولكن دون أن يكون التحرك غامضاً مبهماً بل مخططاً مدروساً ، إنه التمرد من أجل تحقيق الأفضل بعبر الرؤية التفاؤلية فى الوصول إلى شاطىء آخر أكثر أمناً وسلاماً. أنه يريد من الإنسان ألا يستكين وأن يتعهد بذرة التواصل الحضارى بالرى والنماء لتكبر فى داخله وتأتى أكلها ولو بعد حين.. [٢٤٠].

ودعوته للتمرد على الوضع وعدم الإستكانة تظهر بوضوح من خلال تعاطفه المطلق مع " الإنسان " الذى يحمل أفكار ومبادىء المؤلف ، ثم من خلال النهاية المفتوحة التى تحمل صرخة الطفل الراضة للوضع وهذه النهاية المفتوحة تؤدى مفهوم التغريب الذى يدفعنا إلى التساؤل مع الكاتب رشيد المؤمنى: إلى متى ستظل أبواب العالم السفلى ، موصدة على سيزيف؟

- إلى متى ستظل معاناة سيزيف رمزاً لعبث الوجود ومأساويته ؟
- وهل ستطول شماتة آلهة الجحيم بجهد هذا الجسد المستنزف داخل

---

(٢٤٠) رشيد المرضى / سيزيف بتحدى صخرة الألم العدد ١٩ – ١٩٩١.

دائرة مغلقة وثابتة ؟ !.

أكيد أن سيزيف سيسترجع سلطة ذكائه ، ،وأكيد أنه سينجح فى تكسير الطوق وفك الحصار ليعود إلينا من جديد بدهائه العالى وخبرته المتفردة فى فضح مكر اللصوص ومحترفى خطف الأجساد البشرية وأرواحها فهذه الأسئلة تنطبق كلها على مصير سيزيف – الواقع – والأجوبة عنها تحملها النهاية التى إختارها المؤلف للمسرحية عن الأمل الذى يمكن أن يحمله المستقبل لكن شريطة أن تكون الإنطلاقة لهذا الحاضر

حليمة حقونى / المغرب

" وسام من الرئيس "
وألوان الطيف الملهاوى

بقلم : عبد الغنى داود

يكشف نص مسرحية "وسام من الرئيس" الواقع العربى المتردى الذى نعيشه وهى من أواخر أعمال الكاتب المسرحى الكبير – السيد حافظ – الذى كتب حوالى ست وستين مسرحية طويلة وذات فصل واحد – منذ بدأ الكتابة للمسرح عام ١٩٧٠ وحتى الآن.. والمسرحية كتبها مؤلفنا عام ١٩٩٢، ونشرت لأول مرة عام ١٩٩٧، واستوحاها من حرب الخليج الأولى حيث خيم على الوطن العربى مناخ الهزائم المتوالية. لذا فأحداث النص تخرب بجذورها فى الواقع العربى.. مُعتمدة على السخرية التى يعبر بها عن الأحوال الاجتماعية، وكاشفاً من خلال المشهد الأول فى المستشفى – حيث يُلقى بالطعام للمرضى على الباب وكأنهم كلاب، وما يتلوه من مشاهد سواء فى القرية أو الشارع أو الخندق أو مبنى السفارة، وأخيراً فى مستشفى المجانين وفى أى مكان يذهب إليه بطل هذا النص.. إذ يتتبع النص حياة المواطن الفلاح الأصيل (فاضل عبد السميع – الشهير بفاضل بوش!) والذى يحصل على وسام الرئيس لمشاركته فى حرب بين بلد عربى وبلد عربى أخر – تدخلت فيها أمريكا بجبروت قوتها، ويُصاب فى هذه الحرب بجراح أقعدته فى المستشفى العسكرى، ويخرج منها حاملاً وساماً وصورة له فى الصحيفة مع الرئيس.. مُتوهماً أن ذلك سيساعده مع زوجته الفلاحة – فاطمة – فى أن يكسب عيشه. فيطرق كل أبواب الرزق مُستعيناً بالوسام صورة الصحيفة.. لكنه يفشل ويتخبط مع زوجته فى دوامة الحياة – بعد أن استولى (العمدة) على قراريطه، وعلى المبلغ الذى أرسلته له الأمم المتحدة والذى اقتسمه كبار رجال الدولة – إلى أن يلتقى بزميل له فى الحرب من البلد العربى المُحرر – فيجد حفل تكريم له فى سفارة بلاده المحررة، ويحلم (فاضل) مع زوجته بحياة رغدة سعيدة كمكافأة لهذا التكريم.. لكن السفير فى نهاية الأمر.. يمنحه وساماً آخر – لا نفع فيه فيرفضه علانية وفى غضب.. فيكون ذلك سبباً فى إيداعه مستشفى الأمراض العقلية آخر الأمر – بعد أن فقد السيطرة على نفسه..

لأنهم لا يشعرون بما يحتاجه المواطن الشريف.
والنص كما اتصور مليئ بالسخرية الواضحة فى نقده السياسى، وهو قادر على صنع ممثل كوميدى أو هزلى من طراز فريد – نظراً لأن صائغه صان ماهر فى حرفة الكتابة الملهاوية بصفة عامة – خاصة وأنه عليم ببواطن مهنة التمثيل والإخراج اللذين مارسهما لسنوات فى بدايات حياته.. فهو منا مدرك لمدى أهمية وتعلق الجمهور بشخصية الممثل الكوميدى – الذى يحتل مركز الظاهرة المسرحية لدية.. خاصة فى المسارح الجماهيرية والتجارية.. فبطله (فاضل عبد السميع) قد وفر له مؤلفه ما يُسمى بالمرونة المرحة والحيوية المبهجة.. بالإضافة إلى ملكة الحضور إذا توفرت لهذا الممثل – رغم أن النص يجسد لنا مصيراً مظلماً لهذا البطل.. الذى قد يضحكنا مُتدرجاً من الضحك السوقى إلى الضحك الذى يهز العواطف بخاصيته الجمالية.. إذ يتدرج فى أشكال الملهاة من الهزلية الكوميديا السوداء.. فبطله مكتمل الأبعاد – قد تخلص من الدور النمطى الذى قد يتحكم فيه المظهر الجسمانى فى تشكيل تعبيره الكوميدى.. أى بدين أو نحيف.. طويل أم قصير.. لا يُهم.. أو النمط التابع من التشوهات أو النقائص.. فبطلنا يمكن أن يكون أقرب إلى ممثل الكوميديا المرتجلة ذى البراعات والحماقات المختلفة، ومعتمد على المبالغة والمغالاة فى السلوك، تضفى عليه طابعاً مثيراً وملحاً، وتوفر له ميزة جذب الاهتمام وتضفى على الشخصية عمقاً ودلالة، ومثل هذه الشخصية الملهوية تتسق تماماً مع الظروف التى تعيشها فى عالم قامع مضطهد – فيكون الملاذ – الذى يبرز من تلقاء نفسه – إذ تنتزع الذات نفسها من الواقع وتلجأ إلى عالم التمثيل واللعب – أى إلى (اللاجدية) بمعنى : [الانسحاب نحو وجود تتلاشى فيه عقبان الحياة الجادة – فالفن بطبيعته انفصال عن العالم وتحرر منه، وهو فى المسرح متحرر فى أعلى مستولى له – حيث يتخذ من اللعب والتمثيل مجالاً له] كما يقول [اندريه فيلييه – فى كتابه "الممثل

الكوميدى" ترجمة : محمود مهدى قناوى – سلسلة الألف كتاب – ٢٠٠٣].. لكن موضوع نصنا هذا جاد ويتناول قضايا مصيرية، ورغم ذلك تمت معالجته بمزيج أو خليط من الأشكال المسرحية الملهاوية – فهو ينهل – بداية – من المسليات المسرحية التى قد تكون فى العرض التمثيلى الهزلى – اللاأدبى – الذى لا يستهدف غير الترفية السطحى وتغنى كملحمة المرحة – الوقحة فى بعض الأحيان، وينهل أيضاً من دراما التحريض التى تعطى المتفرج مفاتيح فكرية مثل : أن يذكر فى النص [د. بطرس غالى – عندما كان أميناً عاماً للأمم المتحدة فى ذلك الوقت، أو توظيف كلمة (السلطانية) التى حصل ليها الشقيق الطماح فى البرنامج الإذاعى "أرزاق" وصار مثلاً – ويذكر العقيد الربيعان المتحدث العسكرى لحرب الخليج الأولى – بين الناس يشير إلى الفشل والخيبة، كما يشير أيضاً إلى دول بعينها وسفارة بعينها ورؤساء بعينهم، ونجد ملمحاً من ملامح الملهاة الهزلية التى تميل فى بنائها إلى مزج عناصر المسرحية الهزلية بعناصر من الملهاة الواقعية – أى الملهاة التى تستمد موضوعها من مادة واقعية وتعالج شئون الحياة المعاصرة مثل ما حدث فى حرب الخليج الأولى بين العراق والكويت ومشاركة جنود مصر فى هذه الحرب عام ١٩٩٠ – وهى معالجة تتسم بالغمز، والهجو، والنقد – فى شئ من الذهبية والنغمة الخشنة الساخرة.. أى خشونة المواقف الملهوية والحركات الجسدية المضحكة، وقد تقدم فيها المشاجرات وأدوار الردح والصياح والصخب، والسلوك الوقح أو الشاذ، ويمكن أن يتسم النص بعنصر من عناصر (الفارس) أو الهزلية. التى يصلح فيها إضافة كلمة أو عبارة أو حتى فرض رقصة أو أغنية أو مقطوعة موسيقية فى العرض الذى يقدم – دونما ضرورة فنية ملحة، وهو قابل أن يشتط فى توظيف المرح، والتهريج، وخلق التناقضات الحادة، والحركات البدنية الهازلة، وفى نفس الوقت ينتمى هذا النص إلى الكوميديا الراقية لأنه يقوم بمسخرة الآب

والمواضعات الاجتماعية، والذوق العام، والمؤسسات المصطلح على جوهرياتها.. بخلاف الهزلية التى تحول أعمدة المجتمع المقننة إلى أطلال وخرائب.. فهو إذن – نص يعتمد على المعقولية، وعلى تصوير الشخصيات – أى أنه مزيج من الهزلية والملهاة، مع ملامح من الدراما الهجائية التى تعلق فى سخرية وهجو على نقاط الضعف فى الفرد والمجتمع مثل شخصيات [سنية أو خب، والشاويش التمورجى عمر، ورجل الأمن، والمتحدث، ود عزمى وغيرهم]... كما تفرض أخيراً بعض ملامح الكوميديا نفسها فى هذا النص حين تختلط بعض العناصر المأساوية والملهاوية خلطاً حراً، والتى تصور مفارقات الحياة وتناقضاتها التى تحدث لأناس عاديين ليسوا أبطالاً بالمعنى التقليدى فنتوقف أمام الصحفى (محروس) المنافق ذى الوجهين الذى يدعو للصمود كشعار أجوف بينما هو يدرس الكادحين بحذاءه، من هنا نجد أن موضوع المعالجة واقعى وفى شكل متجهم أيضاً – إذ يتعرض لمأساة أناس جاهدوا ولم يجدوا سوى الجحود ونكران الجميل، ورغم ذلك يأتى تناول الموضوع بأسلوب هازل وأحياناً فى صورة كاركاتورية تهكمية لكن جدية الموضوع المثير للشجن بقتامته، والتى تحمل المتفرج على المعاناة دون أن تفرج عنه الدعوع، وتحمله على السخرية دون أن يفرج عنه الضحك مما يحول النص إلى ملهاة راقية.. حين نجد السخرية عاملاً متحكماً فى إدارة الأحداث، والبطل ملهوى وإن كان يثير الإشفاق.. حيث تظل القتامة واليأس هما الطابع العلم للنص..

لكننا نشير فى النهاية – أن المشهد الأخير فى النص والذى يدور فى مستشفى الأمراض العقلية جاء مهادناً عندما تخلى البطل عن جهاده، واكتفى بالمطالبة بشرعية حقه فى الحياة الكريمة.. عندما أخذ يناشد رجل النظام والمؤسسة الحاكمة القاهرة المتمثل فى [د. عزمى] – باسم حملة الأوسمة الذين أودعوا مستشفى الأمراض العقلية، ونجده يتراجع عن

خطابه فى التمسك بحقه والإصرار عليه والدفاع عنه.. ليتحول خطابه إلى التماس ورجاء.. فى نبرة مصالحه والرضا بالحلول الوسط.. حين يقول [إحنا لنا طلب واحد.. قول للريس وكل ريس – إحنا اللى حاربنا مش عايزين نياشين ولا وأوسمة، عايزين شقة فى أى مكان – شقة تصلح لحياة عيله – تصلح للإنسان. عايزين شغلانة مضمونة فى الحكومة – عايزين عربية صغيرة نروح بيها الصبح الشغل وبعد الضهر نعملها تاكسى بالعداد.. قول للريس.. أيه فايدة الوسام مع مواطن جعان ولا له سكن ولا له أمان!!؟]

وتبقى لنا كل ألوان الطيف الملهوى فى هذا النص الرشيق..

رحلات (إبن بسبوسة) فى السنبلاوين
بقلم : عبد الغنى داود

حين نلتقى بمسرح جيد خارج القاهرة تكون فرحتنا مضاعفة.. لأنـه فـى الأغلب مسرح هواة.. ذو ميزانية إنتاجية متواضعة، ويفتقر إلـى تقنيـات المسرح الحديث.. وأيضاً لأن المسرح فى القاهرة ما يزال لا يجلب سـوى الغم والهموم فى أغلب الأحيان. وفى السنبلاوين – التى لا تبعد كثيراً عن مدينة المنصورة – قدمت فرقتها الناشئة على يدى مخرج طموح تتاح لـه فرصة الإخراج لأول مرة هو رجائى فتحى عرضاً مميزاً هو "رحلات ابـن بسبوسة فى البلاد الموكوسة" تأليف الكاتب المسرحى الجـاد.. المشـغول دائماً بهموم المسرح والثقافة السيد حافظ، وإن اختار عنواناً آخر للعرض هو "ابن بسبوسة!! يادى الحوسة.." وهو اختيار يراعى السياق المحلـى.. لن نختلف كثيراً حوله. لكننا سنتوقف عند اختياره لهذا النص الهزلى الذى ينتمى إلى الكوميديا السوداء وملامح كوميديا العبث.. والـذى يسـتعرض عذابات إنسان مصرى يعمل مدرساً – عبد الله ابـن بسبوسـة – (السـيد فتحى).. تصحبه زوجته سميرة (رشا).. يبحث فى البلاد العربية الشـقيقة عن فرصة عمل أفضل تتيح له أن يقيم بيتاً فى بلده يأوى إليـه.. وتبـدأ رحلة العذاب من السفارة العربية فى القاهرة.. إلى المطـارين المصـرى والعربى، واستعراض ظروف معاناة الباحث عن عمل أو الذى يعمـل فـى ذلك البلد العربى الشرقى، وخلافات ساسة هذه الدول التـى يـدفع ثمنهـا الإنسان المصرى الذى لا يجد من يحميه إلى أن يعود.. ثم يعاود (عبد الله) الكرة مرة أخرى للذهاب إلى البلد العربى الأخر (الغربـى) الـذى ينـادى بوحدة أبناء الوطن العربى، ويلاقى المواطن الأمرين من رجال النظام هناك ورجال النظام فى بلده. فالنص صرخة احتجاج شديدة السـخرية والـتهكم الذى يميل إلى التجسيد الكاريكاتورى الذكى لمأساة جانب كبير من أبنـاء الشعب المصرى. لذا فالقضية ساخنة، وتقيم جسوراً وجدانية وعاطفية مع المتلقى. وبذكاء ركز المخرج فى عرضه على خطاب النص، واعتمد عليه كعمود فقرى لعرضه، وجسده بأمانة وبساطة، واعتمد كـذلك علـى أداء

الممثلين الذين يقف أغلبهم على خشبة المسرح لأول مرة... وهم ما يقرب من ثلاثين ممثلاً وممثلة.. قاموا جميعاً بأكثر من دور.. بل وثلاثة أدوار.. انتقلوا فيما بينها بمهارة وسلاسة. ونتوقف طويلاً عند اكتشاف المخرج لمواهب الممثل الشاب السيد فتحى، وهو الشاب الذى لم يكمل تعليمه الجامعى، والذى قام بدور عبد الله الشهير بابن بسبوسة والذى تدول حوله أحداث العرض.. فالفتى يتمتع بخفة ظل طبيعية نابعة من ريفيته، ولا تكلف فيها ولا استعرض.. بل يبدو مُتفهماً لأبعاد الشخصية التى يقوم بها.. وساخراً منها أيضاً.. وهو حريص على تقديم الكوميديا من واقع ظروف الشخصية والأحداث التى تدور.. دون تقليد لأى نجم كوميدى مشهور فى الماضى أو فى الحاصر.. بل جاء أداؤه متوافقاً مع شخصية المدرس الذى يعيش فى بيئته الحميمة والتى يكاد يلمسها الجمهور. وأمام (السيد فتحى) فتاة مُدربة تدريباً جيداً على الأداء وموهوبة أيضاً هى رشا التى قامت بدور الزوجة سميرة. وكذلك سحر التى قامت بدورين هما وردة التى زوجها أهلها الفقراء لعجوز عربى من أجل المال، ويبدو أن صوتها خانها فى هذا الدور فقد مال أداؤها إلى الميلودرامية المبالغ فيها.. لكنها قامت بدور الفنانة المصرية التى تسئ إلى سمعة بدلها فى مطار البلد العربى بشكل جيد.

مسرحية " إشــاعـة "
تجربة البحث عن الحقيقة
بقـلم
نصيــرة يعقوبــى

توطئـــــــة :

يقول عبد الكريم برشيد:" إن المسرح فضاء الإمكان وليس فضاء المحال، كل شيء فيه ممكن، وبذلك يكون محيطا بلا ضفاف. وان لاكتشاف قضاياه يتطلب ركوب الغامرة، يتطلب الترحال السندبادي بحثا عن الجزر البعيدة والغربية والعجيبة. وإن الإنجازات التي حققها المسرح العربي – لحد الآن – لا تمثل شيئا خطيرا، لأن الأخطر والأهم هو ما يمكن الكشف عنه الآن أو بعد الآن"(٢٤١)

لقد استجاب السيد حافظ إلى دعوة هذا الباحث، فزود المكتبة العربية بصفة خاصة والعالمية بصفة عامة بإبداعات مسرحية متميزة طابعها التجديد والمختلف. فإذا كان " الاتباع خير من الابتداع"، و" الابتداع أخطر من الاتباع" كما قال أبو حيان التوحيدي، فإن مبدعنا اختار الطريق الأصعب وركب الأخطر فلم يكن متبعا بل مبتدعا.

والحديث عن الابتداع في أعمال السيد حافظ المسرحية يحتاج إلى جهود جبارة ويتطلب مجلدات ضخمة. لكن "مالا يدرك كله لا يترك جله". لهذا سنحاول الوقوف عند بعض مظاهر التجديد في إنتاجاته المسرحية من خلال نموذج بعينه. فالبحث في موضوع ما كلما كان محصورا إلا وكان دقيقا وعميقا.

وبناء على ذلك، فقد اخترت مسرحية " إشاعة" لتكون جوازا لإثارة بعض القضايا الفكرية التي طالما شغلت السيد حافظ، فكانت هاجسه في جل أعماله المسرحية. إنها قضية أو " تجربة البحث عن الحقيقة وإعادة كتابة التاريخ". ترى ما هي الحقيقة التي بحث عنها السيد حافظ؟ وكيف بحث عنها؟ وما هي أسس إعادة كتابة التاريخ؟ وهل بالإمكان القيام بذلك؟

---

(٢٤١) أسئلة المسرح العربي"، عبد الرحمن بن زيدان، سلسلة الدراسات النقدية، ٧ دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٤٠٧ – ١٩٨٧، ص: ٥ – ٦.

تلك هي بعض الأسئلة التي سنحاول الإجابة عنها من خلال محورين كبيرين: يتعلق المحور الأول بالقضايا الفكرية والمعرفية التي تحفل بها مسرحية " إشاعة". أما المحور الثاني، فيتمثل في الجوانب الجمالية والأبعاد الفنية، أو بالأحرى " القالب الفني" كما يسميه توفيق الحكيم – الذي صب فيه السيد حافظ تلك القضايا الفكرية، و" القراءة من فوق أو من خارج الإبداع لا يمكن أن تثمر غير الضباب... يمكن أن تكتب عن الشعر وأنت لست بشاعر، ويمكن أن تكتب عن القصة وأنت لست بقصاص، ولكنه لا يمكن أن تكتب في المسرح وعن المسرح إلا من داخل المسرح"[٢٤٢].

فالمسرح ليس نصا وحسب، بل هو نص وعرض. ولا يتحقق النص إلا بالعرض. وبذلك فإنني سألج عالم السيد حافظ من خلال مسرحيته " إشاعة" وأنا مؤمنة بأن التعامل مع نص مسرحي يختلف عن التعامل مع نص شعري أو نص قصصي أو روائي.

<u>القضايا الفكرية والمعرفية في مسرحية " إشاعة":</u>

<u>ملخص المسرحية :</u>

تعالج مسرحية " إشاعة" إحدى الآفات الاجتماعية التي تهدم أواصر المحبة. إنها آفة " الإشاعة" كما تدل على ذلك عتبة العنوان. وقد حاول السيد حافظ معالجة هذا المرض الاجتماعي والنفسي انطلاقا من مؤسسة التعليم التي هي العمود الفقري لكل مجتمع. وقد تمثل دور هذه المؤسسة في شخصية الدكتور مصباح الزمان الذي كان هاجسه نشر الوعي بين الطلبة ودعوتهم إلى إعادة كتابة تاريخ بلدهم.

التف حول هذا الأستاذ مجموعة من الطلبة، تأتي على رأسهم الفتاة التي تشارك أستاذها بطولة المسرحية، هذه الفتاة التي مثلت دور القروية

---

(٢٤٢) "عن أسئلة المسرح العربي"، عبد الرحمن بن زيدان، ص: ٧.

المثقفة، والتي كان لعمها المتوفى الفضل في مواصلة دراستها.
وستعيش هذه الفتاة صراعا حادا نظرا للإشاعات التي التصقت بها وبأستاذها مصباح الزمان. وسيكون لتلك الإشاعات عواقب وخيمة، إذ ستؤدي إلى بث الشك في نفوس أفراد عائلة الفتاة وعلى رأسهم ابن عمها وخطيبها. فما إن يأتي هذا الخطيب للاعتراف لخطيبته بخطئه وبأنها شريفة، حتى تعلو الإشاعة فوق الحق، إذ تدبر مكيدة أخرى تتمثل في اتهام الفتاة بإنجاب طفل، حيث نسمع في آخر المسرحية صوت طفل يبكي فتنتهي المسرحية بطلقات نارية.

<u>أهم التيمات والقيم الفكرية في مسرحية " إشاعة":</u>

لقد تعددت تيمات هذه المسرحية وتنوعت، إذ تطرح أكثر من قضية اجتماعية وسياسية. فإذا كانت التيمة الرئيسة هي تيمة " الإشاعة"، فعن هذه التيمة تتولد عدة قضايا مثل قضية: فقدان الثقة، والخيانة والصدق وحسن النية، وقضية الصراع بين المدينة والقرية. وهناك قضية الحث على الصبر والتضحية في سبيل المبادئ والقيم، وضرورة الإيمان بالقضية التي ندافع عنها.

ولتبين الأمر، لابد من الوقوف عند بعض هذه التيمات بشيء التفصيل والتحليل.

لعل أول تيمة نصادفها هي تيمة " الإشاعة"، هذه التيمة التي عانى بسببها كل من الدكتور مصباح الزمان والفتاة صراعا خطيرا بينهما أولا، وبين باقي شخوص المسرحية ثانيا.

لا يخفى على أحد أن السلطات كلما ظهر من يهدد مركزها، إلا وحاولت تنحيته بشتى الوسائل. ولعل هذا ما حاولت مسرحية " إشاعة" معالجته، إذ لما كان مصباح الزمان والفتاة مؤمنين بمبادئهما وطموحاتهما في إعادة كتابة التاريخ من جديد، ومحاربة كل من يقف ضد المبادئ والقيم النبيلة، قام بعض الأفراد الموالين للسلطة السياسية، الذين مثلهم كل من الصحفي

أبو الكلام، والأستاذ فهمان بنشر الإشاعات حولهما للإطاحة بمكانتهما والنيل من سمعتهما. وقد كان لهذه الإشاعات بالغ الأثر في أفراد عائلة الفتاة، تمثل ذلك الأثر في الصراع بينها وبين خطيبها، وبينها وبين أخيها وأبيها وأمها وجيرانها. ويظهر الصراع بينها وبين خطيبها في الحوار الآتي:

ابن العم : بيقولوا انك مصاحبة واحدة اسمها بهية.

الفتاة : أيوه دي زميلتي في الكلية.

ابن العم : ولها أخ اسمه يونس.

الفتاة : ما شفتوهوش.. لا أفتكرت أنا شفت صورته مع بهية.

ابن العم : اعترفي.

الفتاة : بايه.

ابن العم : بأنك تعرفيه.

الفتاة : قالوا أني أعرفه.

ابن العم : أيوه وبتحبيه(٢٤٣).

ويستمر الحوار حيث يطلب ابن العم من خطيبته مقاطعة علاقتها بزميلتها. وبعد أخذ ورد تقرر الفتاة التضحية بالصداقة في سبيل الحفاظ على خطيبها الذي يمثل حلم الغد بالنسبة إليها. وهو ما يظهر من خلال قولها: " أنت حلمي لما أخلص دراستي.. نفتح بيتنا.. ونعلم أولادنا.. نزرع الأرض"(٢٤٤).

فنلاحظ كيف تتولد عن التيمة الكبرى تيمات صغرى، مثل التضحية والتشبث بالأمل وغيرهما. ومن نماذج الصراع بين الفتاة وأخيها ما يعكسه الحوار الآتي:

---

(٢٤٣) مسرحية "إشاعة"، السيد حافظ، سلسلة، إشراقات أدبية، ١٦٤، الهيئة المصرية للكتاب- القاهرة، أول أبريل ١٩٩٤، ص: ١٨ – ١٩.

(٢٤٤) المسرحية، ص: ١٩.

الأخ : مش حاسه الناس يتقول عنك إيه.

الفتاة : قوللي يا خويا.. بيقولوا إيه عني.

الأخ : بيقولوا أنك بترجعي متأخرة.

الفتاة : ساعات..الأتوبيس والزحمة.. واحنا في الشتاء والعتمة بتجي بدري

الأخ : الناس بترقبك بعيونها.. قالوا انك بتخرجي من الصبح للمسا.. والبنت في الغربة لوحدها ممكن تعمل اللي على كيفها.

الفتاة : أنا.. وأنا اختك.. لحمك.. ودمك.. كفك.. قدمك.. وعينيك.. ياعيني عليك.. فاكر واحنا صغار... الجنينة والساقية والأشجار.

الأخ : دا كلام أشعار(٢٤٥).

لكن وبعد مراقبة هذا الخ لأخته، اتضح له أنها شريفة، فاسترجع ثقفته بها وهو ما يعبر عنه هذا الحوار:

الفتاة : إيه يا خويا ابن أمي وأبويا جاي تراقبني.

الأخ : انتي عرضي لحمي.. دمي.. من حقي أشوف بتعملي إيه.

الفتاة : وبقى لك كام يوم على الحالة دي؟

الأخ : تلت تيام.

الفتاة : شفت إيه في التلت تيام؟

الأخ : ما شفتش اللي شافوه ولا عرفت اللي عرفوه وح ارجع إيد ورا ويد قدام.. لا عارف ولا فاهم حاجة.

الفتاة : ندمان أني شريفة.

الأخ : لا يا أختي فرحان.

الفتاة : أمال إيه.

الأخ : سامحني الإشاعة بتبقى أقوى من الحقيقة والكذب له ألف ايد

---

(٢٤٥) المسرحية، ص: ٨ – ٩.

وألف لسان.. والحقيقة دايما مع أنها قوية تبقى مختفية مع أنها ظاهرة بس مغطيها التراب(٢٤٦).

فالملاحظ أن السيد حافظ يحاول الدفاع عن الحق والحقيقة رغم الصعوبات التي تحول دونهما. فهو" من الكتاب الذين يحملون مسؤولية الغد على أكتافه وفي أعناقه، فهو يخوض غمار معركة الحق والحقيقة والأشياء الخالدة، ويرفض أن يكون ملتزما بالأفكار المجردة أو بإطالة التفكير المجرد، فمسرحه يتكلم عن كل الأزمات الإنسانية فهو يتكلم عن قضايا إنسانية متعددة"(٢٤٧).

لقد حاول السيد حافظ في جل أو كل مسرحياته معالجة الواقع المصري بصفة خاصة والواقع العربي بصفة عامة، هذا الواقع الذي عاش ومازال يعيش أزمات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية، ومسرحية " إشاعة" تعكس جوانب من هذه الأزمات يمكن تمثلها فيما يلي:

أ- الواقع السياسي:

يتمثل هذا الواقع في تسلط السلطة الحاكمة التي حاولت حصر تفكير مصباح الزمان وجماعته. فللقضاء على الثورة ضد الواقع المتردي قامت السلطة بإنشاء وسائل للترفيه والتسلية بغية تجريد المواطن من الوعي السياسي وتحويله إلى إنسان سلبي جامد الفكر فارغ الذهن ولعل هذا ما يعكسه الحوار الذي دار بين الرجل المهم : ومصباح الزمان :

الرجل المهم : إيه يا مصباح الزمان. أنت عايز تحرض الولاد الولاد بتحب ديسكو.. والأغاني البرتقالي وسندوتشات الهمبورجر..

---

(٢٤٦) المسرحية، ص: ٥٢- ٥٣- ٥٤.

(٢٤٧) " الإبداع والتجريب في مسرح السيد حافظ": إسماعيل الأنبابي، المعرفة السورية، س: ٢٢، ع: ٢٥٤، ١٩٨٣ عن " التجريب في مسرح السيد حافظ": حبيبتي أنا مسافر" والقطار انت والرحلة الإنسان" نموذجا"عن بنيونس الهواري، بحث لنيل الإجازة ،بكلية الآداب، وجدة، المغرب سنة ١٩٩٢-١٩٩٣، ص:٢٩.

مصباح الزمان : دول ايدنا بكره..عنين بكره

الرجل المهم : دا كلام شعر..احنا امبارح والنهاردة وبكره

مصباح الزمان : لابمكن نحمي الأوطان بجيل أرانب وقرود

الرجل المهم : أنت زودت الحدود..احنا عايزين جيل مسالم بيحب السلام جيل ما بيحبش المزايد والحوار والكلام.

مصباح الزمان : قصدك جيل أخرس.. جيل من العميان..يبقى على الدنيا السلام(٢٤٨)

فالسلطة الحاكمة كما تعكسها المسرحية سلطة متسلطة ومتجبرة، ترفض التغيير وتنشد الاستمرارية والبقاء (احنا امبارح والنهاردة وبكرة).

فهي سياسة تسعى إلى خلق مواطن أخرس، مشلول التفكير.

ب- الواقع الاجتماعى :

الواقع الاجتماعي واقع مليء بالآفات والأمراض النفسية والاجتماعية، مثل انتشار الافتراءات والأكاذيب، وانعدام الثقة والأمن والصدق. وقد عكس لنا السيد حافظ في مسرحيته هذه نموذجين من هذا الواقع.

النموذج الأول : وتمثله القرية حيث يعيش الفلاح البسيط المرتبط بأرضه، والمحب لعائلته وأقاربه ووطنه، المقتنع بقوت يومه.

النموذج الثاني : تعكسه المدينة بكل تعقيداتها وآلياتها المتطورة وأحلام أبنائها الزائد عن الحدود. ويتجلى هذا الواقع بنموذجيه في الحوار الذي دار بين الفتاة والطالب الفاسد:

الطالب الفاسد : تسمحي لي أتكلم معاكي في موضوع حساس شويه.

الفتاة : اتفضل.

الطالب الفاسد: بصراحة أنا بقالي مدة مراقب طلوعك وخروجك.. مشيك.. كلامك.. حوارك أفكارك.

(٢٤٨) المسرحية، ص:١٣-١٤

الفتاة : الله..الله وليه كل دا.

الطالب الفاسد : أنا بصراحة وبدون فصاحة عايز أطلب ايدك.

الفتاة : "تضحك " آسفة أصل أنا مخطوبة.

الطالب الفاسد : عارف.. دا جواز مش متكافئ.. واحدة زيك فاهمة وعارفة ومستنيرة ودخلت في أحضان المدينة مش معقول تربط مستقبلها بشاب فلاح.

الفتاة : بتقول فلاح..ما هو أنا فلاحة.. واحنا كلنا فلاحين. مصر كلها وأصلها فلاحين.

الطالب الفاسد : هنا القاهرة.. هنا العاصمة.. هنا التلفزيون والعربيات والحركة الثقافية والخدمات المتطورة

الفتاة : في كفرنا الناس لغيت الحمير وركبت عربيات نقل وغسالات بالكهرباء.. بطلوا يخبزوا وبنستورد الخبز من المدينة.. أنت فاكر كل حاجة زي ما كانت زمان.

الطالب الفاسد : ماهو دا كويس بس القرية قرية والمدينة مدينة وأنت هنا تتقدري وتتغندري وأقدر أخليكي أسعد انسانة.

الفتاة : تفتكر ايه يخليني اسيب ابن عمي وأخدك.. شقة على النيل.. مش حلمي.. عربية مرسيدس مش حلمي.. بيت صغير جنب غيط أبويا يبقى تمام.(٢٤٩)

<u>ج- الواقع الثقافـــي :</u>

تعكسه طبقتان : الطبقة المتنورة، ويمثلها كل من مصباح الزمان والفتاة. والطبقة المتحجرة، ويمثلها الطالب الفاسد، والصحفي أبو الكلام والزميل سمعان النعمان، ومشتاق الزمان، والرجل المهم. وهم يعكسون الصورة السلبية للمثقف العربي الذي ينساق وراء الملذات، ويبيع كرامته وقضايا

---

(٢٤٩) المسرحية، ص: ٥٥-٥٦-٥٧

أمته من أجل الماديات.

ومن أدلة الواقع المتردي، قول الرجل المهم مخاطبا مصباح الزمان:"اسمعني أنت ما تقول كلمتين (في إطار المنهج وبس والشباب سيبهم.. بس سيبك من الانشا والمقالات والشعارات"(٢٥٠)

لقد اتخذ السيد حافظ من المسرح واجهة نضالية ضد كل آفات المجتمع. وإذا كانت الاحتفالية كما يقول مصطفى رمضاني " ترفض كل تركيز للمسرح على الخطاب الأيديولوجي فقط، فإن ذلك لا يعني أنها لا تملك موقفا إيديولوجيا من الصراع الاجتماعي فكل بياناتها تلح على أن يكون المسرح مؤسسة شعبية يساهم فيها الشعب بكل مكوناته الفكرية والإيديولوجية، إلا أنها ترفض أن يقوم هذا المسرح على الأسلوب الشعارتي وعلى التحريض، لأنه أسلوب يستفز المتلقي من قنوات تستهدف التأثير العاطفي"(٢٥١).

ولعل هذا ما حاول السيد حافظ تجنبه مؤمنا بمعا لجة ما هو معاصر وآني، " لأنه كلما عبرت الكتابة الدرامية عن زمن حياتنا المعقدة بزمن مسرحي ساذج وتبسيطي أصبح مسرحنا تافها وغير محتمل(٢٥٢)"

أجمع الدارسون على أن كتابات السيد حافظ "تدور..دائما حول الإنسان المعاصر..الإنسان المطحون بين الأمل والاكتراث لذلك فهو يهتم اهتماما كليا بمشكلة الإنسان المعاصر والضغوط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الملقاة عليه ويحاول أن يقتحم هذه العوالم في داخل الانسان.

---

(٢٥٠) نفسها، ص:....

(٢٥١) "نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مغايرة "، مجلة " التأسيس " المغربية س١ ع:١ يناير ١٩٨٧، ص:٦٩

(٢٥٢) " المسرح العربي الهوية المصادرة –قراءة في كتاب هنا المسرح هنا بعض تجلياته لحسن المنيعي": محمد بهجاجي، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي المغربية، ع: ٣٦٢ دجنبر ١٩٩٠، ص: ٣

إن في كل مسرحية من مسرحياته تجد أنه يبذل مجهودا كبيرا وحقيقا في البحث والكشف والتنقيب والنظر الثاقب والصبر النافذ عن معاناة الانسان المعاصر[٢٥٣]"

<u>د – التراث في مسرحية " إشاعة "</u>

لعل أهم ما يتميز به السيد حافظ هو القدرة على توظيف التراث في أعماله المسرحية، وقد حظيت مسرحيته " إشاعة " بحضور نوع من التراث الشعبي المتمثل في الأمثال الشعبية. من ذلك ما جاء على لسان الأب "صباح الخير ياجاري..أنت في حالك وأنا في حالي"[٢٥٤].

وعن توظيف التراث الشعبي يقول إحسان عباس:" للتراث الشعبي ميزة هامة لأنه تراث قريب حي، وحين يلجأ إليه الشاعر لا يحسن أنه مثقل بما في الماضي الطويل من خلافات ومشكلات"[٢٥٥].

ويقول محمد إبراهيم أبو سنة في كتابه:" فلسفة المثل الشعبي": والمثل كأي مظهر من مظاهر الفكر الشعبي هو موقف صادق يختزن وجهة نظر قد لا تكون في الامتداد الايديولوجي السليم ولكنها تحمل غبار التجارب الاجتماعية المادية، والمثل كتعبير يصوغ الموقف المادي بلا وساطة نظرية"[٢٥٦]

وتجدر الإشارة إلى أن أهمية التراث لا تقتصر على الجانب الفكري والمعرفي وإنما تتعداه إلى الجانب الجمالي، فالمثل الشعبي على سبيل

(٢٥٣) " الوعي الفلسفي السياسي في مسرح السيد حافظ " :مازن الماعيّ" الأشجار تنحني أحيانا ٩ مسرحيات تجريبية" :السيد حافظ، المركز الأكاديمي الدولي، مطبعة الفتح، فيصل، الهرم،ص:٣٠٣-٣٠٤

(٢٥٤) المسرحية: ص:٤٢

(٢٥٥) عن السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي:" محمد عزيز نظمي، سل.رؤيا، مركز الوطن العربي للنشر والإعلام، الإسكندرية–مصر ١٩٨٩، ص:٣٤

(٢٥٦) نفسه، ص:٥٥.

المثال يخفف من جفاف الفكرة ويعطيها صبغة جمالية تستهوي القارئ أو المشاهد.

ومن الخصائص التي تتميز بها أعمال السيد حافظ أيضا استحضار الشخصيات التاريخية. فمن الشخصيات التي ورد ذكرها في هذه المسرحية شخصية صلاح الدين الأيوبي. ويتجلى ذلك في قول مصباح الزمان للفتاة": اسمعي عايزك تعملي بحث عن مصر المملوكية أو عن صلاح الدين لما حلم بمصر"(٢٥٧).

وأهمية العمل المسرحي لا تكمن في جانبه الفكري والإيديولوجي فحسب، بل تكمن في الجانب الجمالي والفني أيضا. فما هي الخصائص الجمالية التي تميزت بها مسرحية "إشاعة"؟

<u>الأبعاد الجمالية والفنية في مسرحية "إشاعة" :</u>

يمكن رصد هذه المكو نات الجمالية انطلاقا من العناصر الآتية:

- البناء الدرامي للمسرحية، والشخصيات، والفضاء المسرحي، والصراع الدرامي، والحوار، واللغة.

<u>- البناء الدرامي للمسرحية.</u>

إن القراءة العجلى للمسرحية توحي بأن بناءها شبيه بالبناء الدرامي للمأســاة عند أرســطــو، الذي يقوم على بداية ووسط ونهاية. إلا أن الدراسة الفاصحة تثبت عكس ذلك، إذ إن في المسرحية تسلسلا وتطورا للأحداث. لكن هذا التطور لا يخضع لتسلسل منطقي. فالسيد حافظ لو كان مقلدا لما افتتح مسرحيته بتلك الافتتاحية التي تعكس منذ البدء العلاقة الطيبة بين الفتاة والأستاذ مصباح الزمان.

لقد انتهج السيد حافظ منهجا فريدا من نوعه، أساسه التوفيق بين ما هو فكري وجمالي. وتلك إحدى مميزات المسرح التجريبي أو الطليعي."إن من

(٢٥٧) المسرحية، ص:٥٢

خصائص المدرسة الطليعية التمرد والثورة على قوالب.. المسرح القديم أو الكلاسيكي وأيضا رفض للمدرسة الطبيعية الواقعية. إن موقف التمرد في إبداع الكاتب يتجاوز الإطار المألوف عن الواقع ويغوص في العقـــل البـــاطني، وعـــالم الـــلاوعـــي واللامعقول"(٢٥٨).

وقد صرح أحد الباحثين قائلا:"يظلم السيد حافظ كل من يعامله بمقاييس المسرح التقليدي، وينصفه من ينظر إليه على أنه كاتب طليعي يرفض بإرادة عنيدة متمردة أن يكون مقلدا لغيره، فهو يأتي التقيد في مسرحياته للقالب الواحد يصب فيه مسرحيته كما يضع الكاتب الكلاسيكي أو الطليعي أو الواقعي، بل يؤثر التنقل في المسرحية الواحدة بين الأجواء المختلفة، لتحلق بنا وراء الأجواء المألوفة"(٢٥٩)

وسيتأكد لنا هذا الابتداع عند السيد حافظ من خلال باقي المكونات الجمالية.

- الشخصيات:

تنقسم شخصيات مسرحية "إشاعة "إلى ثلاث فئات :

الفئة الأولى : ويمثلها بطلا هذه المسرحية وهما الأستاذ مصباح الزمان والفتاة، وتعكس هذه الفئة جانب الوعي في المجتمع. فمصباح الزمان كما يدل ذلك اسمه يرمز إلى النور، إذ يعمل على بث الو عي بين صفوف الشباب. كما أنه يمثل نموذج المثقف المسؤول أمام قضايا وطنه وهموم أمته. وكأن السيد حافظ من خلال هذه المسرحية " يتقدم ضمنيا.. بمشروع - ينتظر المثقفين عموما والمهتمين بالتاريخ خاصة- يتمثل في الدعوة إلى إعادة كتابة التاريخ. فإعادة الكتابة ستظهر مجموعة من

(٢٥٨) "المسرح التجريبي والمسرح الطليعي": محمد عزيز نظمي، ص:١٥

(٢٥٩) " السيد حافظ والمسرح الطليعي "، عبد الله هاشم، جريدة الرأي الأردنية، ١٤-٠٣-١٩٨٠، عن " التجريب في مسرح السيد حافظ ":بنيونس الهواري، بحث لنيل الإجازة ١٩٩٢-١٩٩٣، ص:٤٦

الحقائق الخفية، كما ستكشف عن الذين صنعوا أحداث التاريخ، لأنهم - في غالب الأحيان- يحملون أقنعة تخفي وجوههم الحقيقية[٢٦٠]"

الفئة الثانية: تنقسم هذه الفئة بدورها إلى مجموعتين:

المجموعة الأولى : ويمثلها كل من الرجل المهم والأستاذ فهمان، والصحفي أبو الكلام. وهذه المجموعة ترمز إلى التحايل والاستبداد بكل أنواعه. كما تمثل المصلحة الخاصة وحب الذات. فالصحفي أبو الكلام متعدد الأوجه والأقنعة، لا يحمل أي مبدأ، بل يكتفي بالكلام الفارغ والخطابات الزائفة. إنه رمز لفئة عريضة من الإعلاميين والصحفيين العرب الذين يتقنون حرفة الكذب والثرثرة الكلامية. وقد استطاع السيد حافظ أن يعبر عن فساد الإعلام من خلال الحوار الذي دار بين الفتاة والصحفي أبو الكلام :

الفتاة : أنت فنيت عمرك مع الملك كنت قلمه.. مع الثورة كنت قلمها مع كل رئيس كنت قلمه مع الشرق كنت شرقي مع الغرب كنت غربي.. وقلمك هو هو والحبر يتغير مرة أحمر مرة أخضر مرة أصفر.. مرة من دم الغلابة مرة بتبيع الغلابة مرة مع العبيدة مرة مع السادة مرة مؤمن مرة كافر.. بس قولي أنت مين.

الصحفي أبو الكلام : ح أريحك وأشرحلك ببساطة)يفتح دولاب يخرج مجموعة أقنعة(الصحافة السياسية ياصبية.. لعبة بانية ومختفية.. والقضية ببساطة إزاي تحط على وشك قناع.. شوفي)يرتدي قناع (دا ملكنا يا جماله هل من التاريخ هلاله من بيت للأشراف من نسب الشجرة المباركة) يخلع القناع(بص.. هوب شوف.. التاريخ اتغير أهو) يرتدي

(٢٦٠) " إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ ":بنيونس الهواري، أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا، اللغة العرية وآدابها: إشراف: مصطفى رمضاني،كلية الآداب،وجدة سج: ١٩٩٩-٢٠٠٠، ص: ١٧١

قناع آخر(الملك دا كان فاسد والثورة هي الحقيقة والشعب هو الشعب..[(٢٦١)]"

إن هذه المجموعة حاولت بشتى الوسائل والإغراءات إقناع مصباح الزمان بالتخلي عن مبادئه. والحوار الآتي يعكس صورة من صور هذه الإغراءات:

الرجل المهم: لما تخد منا بصحيح ممكن نقول عنك، أنك تصلح تبقى وزير، تبقى سفير، مسؤول جامعة.

مصباح الزمان: ازاي يعني

الرجل المهم: كل ما تتعاون معانا تقدر نخدمك أكثر.

الرجل المهم: ما احنا بلدك شوف سمعان النعمان بقى سفير، شوف صاحبك مشتاق الزمان بقى وكيل وزارة..أنت الوحيد اللي ما فهمتش وما غيرتش أفكارك[(٢٦٢)]

فالسيد حافظ يحاول فضح تلاعبات السلطة التي تسعى إلى إذلال المواطن وغسل دماغه من الفكر الحي والثوري.

أما المجموعة الثانية في هذه الفئة، فيمثلها كل من الطالب الفاسد والزميـل سمعان الزمـان، ومشتاق الزمان. فهذه المجموعة صورة لفئة تلهث وراء الماديات وملذات الحياة بكل أصنافها، غير آبهة للقيم والمبادئ النبيلة. إنها نموذج الخنوع لمغريات السلطة والاستسلام لتجبرها وتسلطها.

الفئة الثالثة: ويمثلها أفراد عائلة الفتاة: الأب والأم وابن العم. وترمز للاضطراب والتردد والحيرة وفقدان الثقة.و لعل ما يعكس ذلك قول الأخ "ما شفتش اللي شافوه ولاعرفت اللي عرفوه وح ارجع ايد ورا وايد

---

(٢٦١) المسرحية، ص: ٤٤.

(٢٦٢) نفسها، ص:١٥

قدام....لا عارف ولا فاهم حاجة"[٢٦٣].

وبناء على كل ما سبق ذكره حول شخصيات مسرحية "إشاعة"، يمكن الاتفاق مع ما ذهب إليه حسن عبد الهادي من أن "شخصيات السيد حافظ ضائعة في خضم الحياة تبحث عن القيمة التي زيفتها أصابع الحضارة الحديثة، وتعيش وحشة رهيبة في طريق سعيها إلى تلك القيم والمثل السياسية، سواء أكان ذلك الصعيد الاجتماعي الإنساني، أم الأصعدة الأخرى كالدين والسياسة والأخلاق"[٢٦٤]

- الزمن والمكان المسرحيان.

أ- الزمـــــــــن :

ينقسم إلى قسمين: زمن خاص وزمن عام. فالزمن الخاص محدد ومحصور، ومرتبط بتطور الأحداث. ونماذجه متعددة في المسرحية، أكتفي بنموذج يمثل "الليل" على سبيل الإشارة فقط:

الفتاة : يا أبه خليك للصباح.... والصباح رباح..

الأب : يا بنيتي أمك تعبانة ومستنياني على نار..

الفتاة : سلم لي على أمي.. قولها إني مستنيه الصيف علشان أجيلها..

الأب : سلام عليكم..

الفتاة : مع السلامة (تخرج بينما الظلام يحدث وتنزل خلاله أغنية قولوا العين الشمس)[٢٦٥]

أما الزمن العام فهو زمن فضفاض وواسع زمن مرتبط بأزمات المجتمع المصري بصفة خاصة والمجتمع العربي بصفة عامة. زمن يتداخل فيه

---

(٢٦٣) نفسها، ص: ٥٣

(٢٦٤) " قراءة نقدية لأعمال السيد حافظ المسرحية، مجلة " صوت الخليج" / نوفمبر ١٩٨١ عن "التجريب في مسرح السيد حافظ حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان نموذجا " بنيونس الهواري، بحث لنيل الإجازة س: ١٩٩٢- ١٩٩٣، ص: ٧٣.

(٢٦٥) المسرحية، ص: ٤٢

الماضي والحاضر والمستقبل ومن نماذج ذلك الحوار الآتي:

الفتاة : أرجوك يا دكتور ما تحلمش.. أنت زي والدي.. أرجوك اهرب سافر.. غادر الزمان والمكان

مصباح الزمان : الوطن انسان مش مكان ولا زمان..(٢٦٦).

وفي موضع آخر نجد الحوار الآتي:

الفتاة : (مقاطعا) أنت ليه مصمم تفضل هنا ليه ما تسافرش ما تهجرش.

مصباح الزمان: أنا مهاجر في المستقبل معاكم.

وهاجس الزمن حاضر في مسرحية " إشاعة " بشكل مثي ولافت للنظر، كما يبدو من خلال أسماء الشخصيات، من أمثال: مصباح الزمان وعصر الزمان الفهمان. فهذه المسرحية لاتعالج مرحلة بعينها، بل هي مسافرة في كل الأزمان والعصور.

ب- المكان :

ما قيل عن الزمن يقال عن المكان أيضا. فهناك المكان الثابت المرتبط بتطور الأحداث مثل: الجامعة، البيت، مكتب مصباح الزمان، القرية، المدينة وغيره من الأمكنة. وهناك المكان العام المرتبط بالوجود الإنساني. ف"قضية المكان في مسرح السيد حافظ تحتاج لبعض المناقشة فهو ليس محدد بحدود الواقعية المألوفة، بل هو مكان فنتازي، تجريدي يقع على حافة الاحتمال غير المحدد بمحددات آلية. وهو واقع مكاني خاص، متحرر من المواصفات الشكلية المعتادة غوص في اللامحدود والوهمي والشبحي"(٢٦٧).

وعن عالمية المكان في مسرح السيد حافظ يقول إسماعيل الأمبابي " :هذا الكاتب لم يحمل جواز سفر مصريا فقط، بل في الحقيقة حمل هذا الكاتب

---

(٢٦٦) - المسرحية، ص: ٥٢

(٢٦٧) قراءة في مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري: "عبد الرحمن أبو عوف، عن "الأشجار تنحني أحيانا ٩ مسرحيات تجريبية ": السيد حافظ، ص: ٣٢٥.

جواز سفر عربيا إفريقيا عالميا...فكل قلوب الناس حقيقته[٢٦٨]".

إن بنية المكان في مسرحية "إشاعة " بصفة خاصة، وباقي أعمال السيد حافظ المسرحية متنــوع ومتعدد. فتجاربه " تسافر..في جميع الأمكنة، في الشوارع في السجون، في المعتقلات، وفي الساحة العمومية، ليتجاوز ضيق الخشبة الإيطالية.. التي تقبر ذهن الممثل والمتلقي بتعليماتها الحرفية، فتسقط معها تلك النمطية مع كاتبنا ليجعل المسرح متحركا يخاطب الماضي والحاضر، لتكون في الأخير نسيجا متناسقا يروم إلى المستقبل المشرق وهذا ما أكده الباحث عبد الكريم بقوله" :لأنها كتابات جادة وجريئة، كتابات لا تقف عند الشائع المعروف، ولكنها تتعداه لتطل إلى مشارق كتابة مستقبلية جديدة. وهي تتوسل إلى كل ذلك من خلال التجريب الواعي[٢٦٩]"

وخلاصة القول في هذا المقام، "إن السيد حافظ لا يلتزم بحرفية تعليمات وحدات الزمان والمكان الأرسطية، ولكن تنصب اهتماماته على تجريد المسرح كمسرح من الأشكال التقليدية القديمة[٢٧٠]"

جـ - الصراع الدرامي:

لقد تعددت مظاهر الصراع في مسرحية " إشاعة " وتنوعت. فهناك صراع نفسي تعانيه بعض شخصيات المسرحية، بدءا بالفتاة التي عانت الويلات من جراء ما قيل عنها من إشاعات. فرغم أنها نموذج للمرأة الواعية المتشبثة بمبادئها المؤمنة بقضية أمتها، فإن ضغوطات أفراد المجتمع

---

(٢٦٨) عن الإبداع والتجريب في مسرح السيد حافظ ."المعرفة السورية "، س: ٢٢ع ٢٥٤ س: ١٩٨٣ عن " التجريب في مسرح السيد حافظ " : بنيونس الهواري، بحث لنيل الإجازة ١٩٩٢-١٩٩٣، ص:٤٤.

(٢٦٩) عالمية المسرح عند السيد حافظ :"إبراهيم عابدين، مجلة "الثقافة العراقية " سنة١٣ ع١٩٨٣/١، ص:٣٠.

(٢٧٠) ٢- نفسه، ص:٣٠

كادت تفقدها الثقة في نفسها، وتتخلى عن مبادئها من ذلك ما يعبر عنه الحوار الآتي:

الفتاة : ممكن اسأل حضرتك سؤال ايه فايدة البحوث لما ترتمي في الادراج والاعلى الرفوف ولا تتسجن في كتاب ضرير ما يتقراش..
ايه فايدة القصيدة والجريدة... والعلم والحلم لحظة انهيار وطن.

مصباح الزمان : الكلام دا يأس ما حبهوش.. ما علمتهوش لكم..ما عرفتهوش في حياتي أنت أكيد قابلتي الدكتور عصر الزمان..(٢٧١)

فالملاحظ أن الباطل كاد يصبح حقيقة، لولا تشجيعات الدكتور مصباح الزمان وقوة إيمانه التي استطاع بفضلها أن يتغلب على الإشاعات، ويعين بذلك الفتاة على إعادة الثقة في نفسها. إن الدكتور مصباح الزمان نموذج للخير في مقابل الشر الذي عكسته بعض شخصيات المسرحية، من أمثال الرجل المهم والأستاذ فهمان وغيرهما.

هناك إذن صراع بين الخير، المتمثل في الإيمان بالقضايا الإنسانية كما عكستها شخصية الدكتور مصباح الزمان وشخصية الفتاة. والشر، المتمثل في التسلط والتجبر والوقوف ضد الحق. وقد عكسته مجموعة من الشخصيات، من أمثال الرجل المهم وغيره. وهناك صراع آخر طالما تكرر في أعمال السيد حافظ : إنه الصراع بين المدينة والقرية. ومن نماذج الأعمال التي عكست هذا الصراع إلى جانب مسرحية " إشاعة"، مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع "

د- الحـــــوار :

إن الحوار من الأسس والدعائم التي يقوم عليها البناء الدرامي. فبواسطته تتبلور الأحداث وتتطور. كما أنه يساهم في رسم معالم الشخصية وحالتها النفسية.

---

(٢٧١) المسرحية، ص: ٤٩-٥٠

وقد تنوعت أضرب الحوار في مسرحية "إشاعة " واختلفت من ناحية الطول والقصر. ولعل "ما يميز الحوار عند السيد حافظ هو ذلك التنوع ليكون همزة وصل بين مجريات الأحداث ومشاعر الشخصيات التي تساهم في بلورته، وهو حوار يفصح عن مجموعة من المواقف والأفكار"(٢٧٢).

هـ - اللغة في مسرحية "إشاعة "

لقد كتب السيد حافظ هذه المسرحية باللغة العامية المصرية. ولا يعد ذلك عيبا أو نقصا. بل إن القارئ غير المصري والمشاهد العربي بصفة عامة يحس بجمال هذه المسرحية وبفنيتها، نتيجة تذوقه للهجة المصرية. كما أنه لولا هذه الكتابات باللهجات المحلية، لما استطعنا أن نطلع على التراث المحلي لكل بلد على حدة؛ من ذلك : التقاليد والعادات والتراث الشعبي، مثل الأمثال الشعبية المحلية.

وقد وظف السيد حافظ في مسرحيته هذه في بعض الأحيان اللغة الثالثة كما يسميها توفيق الحكيم، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر قول الرجل المهم " :يا مصباح الزمان، لكل زمان رجاله ولكل دولة رجال وأنت ما اتغيرتش وما بقتش معانا (٢٧٣)"

ومن جماليات اللغة في هذه المسرحية، المزج بين لغة النثر ولغة الشعر. "والبناء الشعري - عند السيد حافظ - لا يقوم على موسيقى الشعر بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التي تبعث من البناء اللغوي. والشعر هنا شعر مضمون لا شعر اللفظ (٢٧٤)". وقد وسم عبد الرحمن أبو عوف اللغة في

---

(٢٧٢) - التجريب في مسرح السيد حافظ : "بنيونس الهواري، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا، ص:٧٣.

(٢٧٣) - المسرحية، ص: ١٤

(٢٧٤) "حبيبتي أميرة السينما " :السيد حافظ، سلسلة رؤيا- الاسكندرية : ط٣- ١٩٨٢، مقدمة سعد أردش، ص:١٨

مسرح السيد حافظ بــ "اللغة اللاواقعية " فمما قاله ما يلي " :لقد رفض تبني المسرح الطبيعي الواقعي الأسلوبي لقد تبنى أسلوبا بليغا شعريا مدعوما بعيدا عن اللغة اليومية بعد الشعر عن النثر، فشخصياته يعبرون بلغة مصطنعة تصويرية متعددة عاطفية وفلسفية رومانتيكية وشعرية وأحيانا مغلقة بالصور فهو يحاول إعادة سلطان وعظمة الشعر ولكن هل الشعرية طغت على الدراما"[٢٧٥]

من نماذج هذه اللغة التي يغلب عليها طابع الصنعة قول الطالب الفاســد: أنا بصراحة وبدون فصاحة[٢٧٦] (وقوله في موضع آخر: حفلة خلوية في الهيلتون.. الزفاف في الشيراتون[٢٧٧].

هذه بعض وليس كل الجوانب الفنية التي تميزت بها مسرحية "إشاعة "، هذه المسرحية التي تتوفر على " إرشادات مسرحية " وتقنيات فنية تحتاج إلى وقفة خاصة.

---

(٢٧٥) "قراءة في مسرحية ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري "، مسرحية " الأشجار تنحني أحيانا ":السيد حافظ، ص:٣٣٢

(٢٧٦) المسرحية، ص:٥٥

(٢٧٧) نفسها، ص:٥٨

خاتمـــــــــــة :

تلك هي بعض المكونات الفكرية والجمالية في مسرحية "إشاعة". التي حاول السيد حافظ من خلالها فضح الواقع المصري بصفة خاصة، والواقع العربي بصفة عامة، وتعريته بغية إصلاحه وتقويمه. ولعل الدعوة إلى كتابة التاريخ، والبحث عن الحقيقة ظلت هاجسه في هذه المسرحية ومسرحيات أخرى.

لقد جعل السيد حافظ من أعماله المسرحية واجهة نضالية ضد الظلم بمختلف أشكاله. فهو يدعو الإنسان إلى عدم الاستسلام أمام آفات المجتمع الخطيرة، منها آفات الأمراض الاجتماعية والنفسية كما صورتها هذه المسرحية. فــ " السيد حافظ من كتاب المسرح الإنسانيين، ليس بنزعته نحو العدالة في الحياة فقط ولكن باندماجه في هموم الحياة العربية ككل، في تعبها الإنساني والمحاولة العاجزة عن خلق نظام يحقق مجتمعا جديدا تتحقق فيه سعادة تمسح التعاسة والاندحار في أعماق الإنسان العربي السيئ الحظ" (٢٧٨)

إنني بهذا العمل المتواضع أتمنى أن أكون قد ساهمت ولو بقدر يسير في رد الجميل لهذا المبدع النموذجي الذي يستحق الشكر والثناء، هذا المبدع الذي عانى التهميش كما عبر عن ذلك بنفسه: "أنا من الجيل الذي ضحى واستشهد في ٧٣ ولم يذكره التاريخ... أديبا أو فنيا أو ثقافيا وظلت اللعبة كما هي.. الذين تسببوا في طعن الوطن وهزيمته يقودون الوطن فكرا وفنا وثقافة وتألهوا بدون مبرر على ذكريات ما قبل النكسة لا أدري !!فأنا أبحث عن شكل مسرحي جديد مع جيلي ولست بمفردي جيل كامل... كان

---

(٢٧٨) السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي": محمد عزيز نظمي، سلسلة رؤيا، مركز الوطن العربي للنشر والإعلام، السكندرية*- مصر ١٩٨٩، ص: ٧٠-٧١.

يبحث نقدا وإبداعا وهذا الجيل ظلم"[(٢٧٩)]

وإذا كان التاريخ قد ظلم السيد حافظ، فإن الباحث المتعطش للمعرفة والتحصيل العلمي لن ينسى جهد أبطال القلم والكلمة، وسيبقى مدينا لهم بأعمالهم المتميزة التي نسأل الله تعالى أن يجعلها خالصة لوجهه الكريم والحمد لله رب العالمين.

---

(٢٧٩) مهرجان الكويت المسرحي الثاني الندوة التطبيقية حول مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع : ناديا كامل، "الأشجار تنحني أحيانا " السيد حافظ، ص:٢٩٨-٢٩٩.

المصادر والمراجع

المؤلفات :

١- أسئلة المسرح العربي " عبد الرحمن بن زيدان، سلسلة الدراسات النقدية٧، دار الثقافة - الدار البيضاء، الطبعة الأولى : ١٩٨٧/٧/١٤

٢- الأشجار تنحني أحيانا ٩ مسرحيات تجريبية " : السيد حافظ، المركز الأكاديمي الدولي، مطبعة الفتح، فيصل - الهرم.

٣-"إشاعة " : السيد حافظ، سلسلة إشراقات أدبية ١٦٤، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة أول أبريل ١٩٩٤.

٤- " حبيبتي أميرة السينما ": السيد حافظ، سلسلة رؤيا-الإسكندرية، الطبعة الثالثة: ١٩٨٢

٥- السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي ": محمد نظمي، سلسلة رؤيا، مركز الوطن العربي للنشر والإعلام، الإسكندرية-مصر ١٩٨٩

المجلات والجرائد والبحوث والأطروحات الجامعية :

١- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ : بن يونس الهواري، أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا، شعبة اللغة العربية وآدابها، بإشراف: مصطفى رمضاني، السنة الجامعية : ١٩٩-٢....

٢-التجريب في مسرح السيد حافظ " حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان نموذجا": بنيونس الهواري، (بحث لنيل الإجازة). السنة الجامعية: ١٩٩٢-١٩٩٣

٣-" عالمية المسرح عند السيد حافظ: "إبراهيم عابدين، مجلة " الثقافة العراقية " السنة: ١٣ العدد: ١٩٨٣/١

٤- " المسرح العربي الهوية المصادرة -قراءة في كتاب" هنا المسرح هنا بعض تجلياته لحسن المنيعي ":محمد بهجاجي، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد: ٣٦٢ دجنبر ١٩٩..

٥-" نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مغايرة" : مصطفى رمضاني، مجلة " التأسيس " السنة الأولى، العدد: ١ يناير ١٩٨٧.

ملامح البطل .. فى مسرح السيد حافظ

بقلم : محمود قاسم

من المؤكد أن صفة البطولة أنتفت تماما من شخصيات الأعمال الأدبية المختلفة فى الأبد المعاصر.. وأصبح الانسان الضعيف أو العادي هو الشخص الموجود دائما بين صفات صفحات الأعمال الأدبية المعاصرة كلها.. ولعل كتابات عظيمة هي التى ركزت على نواحي الضعف والقلق والألم والدونية لدى الانسان قد برزت أكثر من أعمال محدثي البطولة الخارقين عند أبطال صنعتهم الاساطير وبعض أحداث التاريخ أو الشخصيات الحقيقية وضعت لنفسها علامات بارزة في التاريخ.

وقليلة هي الاعمال الأدبية المعاصرة التى أحتفظت للبطل بصورته التى أعتدناها . الذى ينهي كل الصعاب ويتغلب على كل الظروف التى تحيطه. ولذا فإن السيد حافظ قد وضع بطلا خاصا بنفسه. فمن يعرفه شخصيا يدرك أن هذا الانسان الطموح الذى يثور دائما على الأوضاع الموجودة هنا وهناك بحثا عن الافضل.. ومن المؤكد أن البطل عند السيد حافظ يجمع من صفات الكاتب نفسه.. التحرر والبطولة السلبية والثقافة وتلك هي أهم سمات البطل عند السيد حافظ.

والبطل فى أدب السيد حافظ سواء فى القصة القصيرة أو المسرح هو هذا المتحرر الحالم العاشق المثقف الفنان المثالى الفانتازي والمؤلف فى أكثر أعماله التى قرأتها له يركز على بطله وحده دون كل الشخصيات الأخرى التى فى العمل الأدبى.. وسوف نرى أنه يعطي من صفات بطلة المتعددة للكثير من الشخصيات الثانوية أو الرئيسيه التى تحيطها أو حتى الشخصيات التى يتمرد عليها.. فسوف نرى أن الإنسان الذى يتمرد عليه لا يتمتع إلا بصفات سطحية من صفات الشر أو العنف.. فهو لا يسيل الدماء ولا يقتل أحدا هو فقط "ظالم" لا أكثر وعلى بطله أن يتمرد على هذا الظلم.

وإذا بدأنا بصفة التمرد عند بطلنا الموجود فى كل هذه الأعمال فهو كما أشرنا متمرد من نوع خاص "يبحث عن المثالية غير قانع بالظروف التي

تحيطه مهما كان يسعى إلى الأفضل.

يوتوبي لا يصنع لنفسه يوتوبيا. يتكلم أكثر مما يتصرف. بمعنى أنه متمرد سلبي أو متحرر مثقف سلبي. لا يخطب ولا يحمل سلاحا لا يقتل ولا يسفك الدماء. يستخدم سلاح الكلمة التي يراها أشد فتكا من الرصاص. يهادن بالسلم أكثر من حبه للحرب.

وكلما قلنا فإن كل شخوصه من الرجال والنساء يحملون هذه الصفة مهما تغيرت الأسماء. وهذه الشخصيات لا تتحدث بالحوار العادي المتعارف عليه القائم على السؤال والرد ولكن كل هذه الشخصيات تتحدث لتكمل لبعضها الحديث عن أفكار وأحاسيس تخص المؤلف في غالب الأحيان.

فإذا كان "حنفي" في "حبيبتي أنا مسافر" يعبر عن تمرده قائلا : «لأجلك ركبت على الطغيان والفوضى» فإنه يعود كي يكرر «مليون رصاصة في صدري ... مليون بقعة دم على قميصي ... مليون فدائي في دمي ... مليون شهيد من وطني ... مليون يتيم في قلبي مليون شيء في رأسي» التحرر هنا فعلا ينبع من رأسه. فهو لم يلوث بعد بالدم ولكن رأسه تندفع بأفكار ومشاعر لها سرعة الرصاص وحيوية الدم. و"حمودة" يقول معبرا عن نفس التمرد الذي في داخله. «اسمعوا يا زعماء التأييد. التعصب السريع موت بطيء والهدوء موت على مهل تذكر الورود لا تذبل في الروح».

ولعل أوضح صورة لهذا البطل تتضح في مسرحية «هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك» فنحن أمام مثقف. وهو أيضا متمرد لكن نتيجة لأحداث المسرحية لم يعبر كثيرا عن تمرده مثلما فعل بقية أبطال المسرحيات الأخرى. يقول : «أنا باحب الفقراء والغلابة. أبحاثي كلها منصبة على كيفية معالجة الفقر وأثره على الناس»

ومثل هذا البطل أيضا في مسرحية "الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء" فنحن أمام إنسان رافض سلبي هارب يسكن سطوح الأمر ينزوي عمقا في

أحد أركان الخصوبة. يسير انحناءا. لكنه يرغب أن تكون حياته واضحة كالشمس. هذا البطل أيضا يتمثل في الفتاة التي تقول : «بدلا من أن تحدثهم تنظر إليهم تتأمل وتهز رأسك وتبكي ضحكا وتسير » وبالرغم من أن الفتى يعلن لفتاته أنه جاء من أجل الثورة ويكرر هذه العبارة إلا أنه لم يحدد نوع الثورة التي جاء من أجلها.

ولكنها بشكل أو بآخر ثورة سلبية أو نوع من التمرد الداخلى فهو سيقود الصمت المطعون بالظلم المطعون في النفوس البشرية.. وأنه سوف يقود الانسحاق للطاغية الامبريالية .. والفتاة تدرك منذ الوهلة الاولى هذه السلبية لدى حبيبها.. فهى تسخر منه وتطلب أن ينادي على الصمت الذى سيقوده وهى تعرف أن لا أحد يجيب .. وتصرخ أن كل ما يقول هو.. شعارات لا أكثر. وهذه الفتاة هي أكثر شخصيات السيد حافظ فهما للتمرد من أبطاله الذين يهتفون من جوفهم أن الثورة ستقود الصمت المطعون أو أن الثورة سوف تجئ وكلما طلبناها.

وهذا الفتى لا يكف طيلة المسرحية عن الحديث حول الثورة التى لا يعي منها سوى اسمها ويتحدث بعبارات تضع الثورة كعمل فانتازي لا يمكن حدوثه إلا بنوع من التغيير غير الموجود.. "الخوف من الثورة".

وإذا كانت الثورة أو التمرد عند البطل قائمة على التحدى للحاكم كما يعلن الفتى أكثر من مرة.. فإن الحاكم كما سنرى فيما بعد يتعدى ويتحول إلى إنسان ظالم.. والفتى يرى من الحاكم إنسانا قاتلا. قتل إحداهن وأردى بها.. وتتمثل السلبية الثورية فى مفهوم الفتى عندما يعرف الثورة أن تصبح الثورة راية وقصيدة.. أن تصبح الثورة منهجا وحروفا أن تنبت.. أن تتضج .. أن تحصد .. أن تصبح خبرا .. شكلا .. شعارا .. حزبا .. انتماء والحديث رائع عند الفتى عندما يقول وأن تصبح الحروف هزيلة تعشق الضباب وتسلك معنى أخر غير الأصل وتصبح العناوين ستارا كائنا.. وهذه الاشياء كلها كما جاء على لسان أحد اشخاص المسرحية هى

هروب فى اللألفاظ والغموض ، فما أحلى أن يصنع الفتى عبارات .. إنه يهتف فقط..لم نره يعمل أو يحله لحروب إلى أى لون من الايجابية فى العمل.. وهذا الفانتازي الثوري يكرر أنه ليس سوى لحظة شجب أن تكون وأن تستمر.

ومن الواضح أن أبطال هذه المسرحيات يظلمون التركيب الثوري المتعارف عليه فالفتاة المعروفة بنضجها، تقول أن الفتى يكرر عبارات تملؤها الشعارات. هذه الفتاة تقول أن الثورة أصبحت صورة شعرية وحلم الطهارة.

والثورة ..كما أشرنا أكثر وضوحا فى هذه المسرحية من مسرحيات السيد حافظ الاخرى . فحين يتحدث الرجال عن حيثيات الثورة يقول أحدهم إنها مطبعة وجريدة وإذاعة ثم يعود ويقول إن الثورة الحقيقية هي أن يكتب المرء عن معنى الإنسان والثورة فى مقالة وأن يكتب عن ثورة العمال أو ثورة الفلاحين أو مشكلة القراءة والكتابة أو مشكلة الامبريالية ومن هذا الحوار نرى أن مفهوم هذا الرجل الأول لا يختلف كثيرا عن مفهوم الفتى.. بل لا يختلف عن مفهوم كل أبطال مسرحيات السيد حافظ المتمردين.. وهم كما أشرنا يصبون ثورتهم فى كتاباتهم وهتافاتهم لكنهم لا يصنعون الثورة بأى حال من الأحوال.. ربما لأن المثقفين لا يهتمون دائما سوى فى حيثيات الثورة لكنهم لا يقومون بها فلم نسمع قط بمثقف قام بثورة.. ولا عن مقال أدى الى تظاهره فى دولة ديكتاتورية أو فى دولة متخلفة.. وبالفعل فإن الفتاة تدرك تماما هذه السلبية لدى الفتى المثقف وتحدثه من جديد ساخرة فى نهاية المسرحية قائلة.. يا أمير المواطن والأحلام والثورة.. جئت إلينا بعد فترة.. ثورة تحدثنا بعد أن قرأت كثيرا فى حجرتنا تحدثنا بهذه الكلمات.. فيرد الفتي بأنه يحلم بعالم جديد ونظام جديد ورؤية جديدة ، عالم بلا عبيد ولا سادة. عالم فيه أناس سعداء .. الاطفال يولودون يضحكون بدلا من بكائهم أي أن الثورة هى حلم وبالفعل فإننا لا

نرى أن يقوم بعمل واحد يثبت أو ينفذ حرفا واحدا من هذها لاحلام.. وهذه الرؤية الفانتازية السلبية المليئة بالاحلام الوردية والتمرد على الاوضاع تملأ شخصيات عديدة من مسرح السيد حافظ ولا تقف عند حد ما من الحدود.

يتكرر الفتى من جديد في صورة أبي ذر الغفاري في المسرحية المسماة بنفس الإسم. وإذا كان المؤلف قد حاول صبغ شخصية تاريخية إسلامية معروفة بصبغة فنتازية في أجواء أشبه بالأحلام والبحث عن عالم يوتوبي للغاية.. فإننا يمكن أن نعتبر أن الثوري هنا هو ايضا سلبي وأن الحاكم ايضا كما سنقول ليس شديد الشر.

ولأن البطل يعيش فى عصر يسوده الضلال فيجب أن يظهر البطل الثوري مهما كانت ثوريته أو تمرده.. فأبو ذر الغفاري يقول إنه يحلم بالكلمة . بالسيف .. بالسوط فى يد المظلوم ، وأبو ذر الغفاري لا يظهر كثيرا فى المسرحية لكنه يزرع تمرده على السلطان فاتك بن ابي ثعلبة وأبنه السلطان أبو المجون.. فبعد أن يموت تنتقل الثورة الى الفلاحين والاهالى والكورس .. فإذاكان الكورس يردد نحن ننتظر الثائر فإن الأخير يردد أن الثائر هو إنسان ليس عنوانا.. تنفيه السلطة والسطلان ونضعه فى الخانات ونلونه بالأحمر والأصفر والأبيض ونشرده ونشرد أطفاله ونكبله بالتهم الملفقة أونعلن الثائر اصبح مجنونا أو مخبولا أو مجذوبا ويستطرد الفلاح مكملا حوار الأخير أن الثوري يسجنه الحاكم ثم يموت.. ويقول السيد حافظ على لسان الكورس أن الثائر يطويه النسيان تنفيه الزنزانة فى صمت الزنزانة تمسخه السلطة والسلطان.. فهو الخائن الملحد المارق والزنديق المتأمر أو تثقله الأحزان حتى يقتحم حزنا أو صمتا.. ويموت بلا ثورة

ولعل العبارة الأخيرة هى مفتاح طيب للدخول الى سلبية الثورة عند السيد حافظ فبعد عذابات السجون والنفى فإن الثائر لا يقوم بثورته التى يرغب

فيها مثلما أعلن الفتى فى نهاية الطبول الخرساء.

وهذا البطل المتمرد يختلف عن الإنسان العادي بالطبع. فهو لا يحدث ولا يموت يبعث في كل وقت وأي مكان فيه طغيان. مصنوع من ضمائرنا أشبه بالريح المرسلة والغيث المنهمر والكلمة الفاعلة. وربما تلك أيضا إحدى التطبيقات للابتعاد بالبطل عن تمرده الثوري والبطل هنا يزرع كل تمرده في الناس فهو لا يبحث عن مال ولا سلطان إنه يريد حق الفقراء ولماذا نترك الفقراء يقيمون أمرهم بأنفسهم. وعندما يرتعد الحاكم يتوجه إلى الناس ويحدثهم عن مظاهر استغلالهم. جشع التجار الذين يمتصون من دمائهم وأموالهم، الجوع يصرخ في المدينة «لن تستقيم أموركم إلا أن تأخذوا حقوقكم بأيديكم وأوقفوا جشع التجار عند حده فلا تخشوا في الحق لومة لائم»

وهذا البطل له صفات أخرى يوجزها السيد حافظ على لسان المؤدي في نفس المسرحية قائلا : أراك في مدينتي كالنهر .. كمضغة للصقور .. كبردة للبرد .. كوردة من اللهب .. كحزمة من الشعاع حول بيت من خشب .. كسنبلة .. لتعطي للفقير حبها مهللة .

ويقول المؤدي مخاطبا أبا ذر أنه إذا خطب في المدينة فإنها سوف تنهض من سجنها وكربها وأحزانها فيخرج النساء والرجال يلامسون نداء الرجل كما يلامسون السماء .

والسيد حافظ يعطي بعض الصفات التي أعطتها الحكايات الشعبية عن النبي الخضر الذي وردت بعض أقاصيصه في القرآن الكريم فأبو ذر يظهر في الأسواق. قال بعض الناس أنه مات منذ زمن بعيد. لكن الناس يسمعون عنه في المساجد.. فى أحاديث رجال الدين والعلماء يقولون إنه كان إنسانا صداقا ونقيا مثل الخبز . وأن أحاديثه أشبه بطيرو الفجر الذهبي إنه المنذر للشر والمنبه الى الخير والناس تنتظر دائما ظهوره سواء فى الحارات أو فى صمت الليل أو فى طرق المدينة أو حتى فى الحانات فهو رجل الحق

الذى يبحث عن انتصار الحق والابتعاد عن الظلم.
كما أن المؤلف يعطي أبا ذر صفة أخرى من صفات السيد المسيح عليه السلام وهي صفة البعث من القبر فأحد الشهود يقسم بالله أنه قد رآه بعينيه يخرج من المقابر. خرج وارتدى ملابسه واتجه نحو سوق المدينة . وهذه الثورة السلبية تنعكس على ما يردده أفراد الكورس صاريخين "سنقاوم" والطريف أنهم يستخدمون دائما حرف(س) للتسويف لأننا لن نراهم يقاومون أبدا.. سيظلون أبدا يستعملون هذا الحرف. سنقف كالبنيان المرصصو .. لابد أن تقاوموا .. ونحن اياض .. لابد أن نقاوم وأنتم يا جميع الناس..لابد أن تقاوموا..
والمؤدى يعود ليردد أن على الناس أن تقاوم وتزاحم وأن حذار أن يساوموا وأن السن بالسن والعين بالعين وأن على الفقراء أن يقاوموا.. وإذا كان هذا هو موقف البطل ومعه الناس من عملية الظلم فماذا سيعقل الناس فعلا عندما يتخذون موقفا من خلال بطلهم الثوري المناضل يقف مثل الادعاء ويوجه الاتهام الى المتهمين اللذين اتبعا ابا ذر فيقول وأن الاحتيال على العامة عن طريق غسل أدمغتهم بأفكارهم مدعين أنها أفكار "أبى ذر".
إن الاندساس وسط الناس للاحتماء بهم لتشكيل ضغط على الحكومة بحيث لا تتم اجراءات القبض إلا بعد عسر ومشقة . وتأليب العامة على سلطان البلاد. بتمثل أول المواقف فى العبارات التى يرددها سيف الدولة الفاروق حيث يقول كيف أكون القاضى مرة وأكون المجنى عليه فى المرة الثانية.
يتساءل هل أنتهى الزمن والزمان فى المدينة.. فهو رجل حسبما يقول لا يبحث عن جاه ولا منصب ولكنه يريد أن يعرف.. يود أن يكشف اللعبة.. أى لعبة. ترى هل هى لعبة الحاكم أم لعبة الطغيان والظلم والدكتاتورية.. يتساءل كيف اكتشف من يلعب اللعبة .. يرد عليه شخص من الجمهور أنه حين تقول الحقيقة فسوف تذهب الى السجن والحقيقة هى خط مستقيم

يبدأ بالحقيلة كما ينهي الى السجن.. وهنا يقرر القاضى أن يخرج من دائرة اللعبة وأن يعود انسانا بسيطا. وذلك هو قمة الموقف عند بطل ثورى... أن يترك اللعبة كى يلعبها الاخرون بدلا من أن يظل فيى الملعب يلعب ويهزم ويغلب أوي هزم ويقهر ويخرج مغلوبا وبالفعل فإنه باستقالته قد ترك الفرصة أن يتحول الى متهم يمثل أمام الحاكم كي يدافع عن نفسه .. توجه إليه عدة تهم. يحاول الحام ومعاونوه إلصاق العديد من الصفات البذيئة به.. يقولون إن أمة كانت جارية فى القصر.. ثم تركته لتعمل فى حانة مشبوهة وأن أباه كان قواردا..

ويتحول البطل الثورى هنا الى أحد ضحايا كراسى الحكم .. وبالتالي يتحول الى بطل لدى مجموعة من الناس تتمثل ثوريتهم فى الهتافات الصارخة الغاضبة الرافضة فهم لا يخلقون الحاكم ولا يحولونه إلى أنسان عادل ولا يعدل من سلوكه.. يظل الحاكم جالسا فوق عرشه.. ويظل الناس يهتفون ويصرخون ضد الظلم.. الموقف مهما كانت فيه إيجابية فهو موقف سلبي ذاتي بمعنى أن سيف الدين لم يحمل سيفا مثل اسد وإنما حمل لسانه ودافع به وتكلم وهتف ولم يسل قطرة دماء واحدة .. لم يتحول الى ثورى دموي وأبو ذر نفسه أشبه بتلميذه سيف الدين لم يساعد أحدا فى إسقاط أي حاكم.

والبطل الثورى كما قلنا لم يتغير كثيرا فى مواقفه السلبية أكثر مسرحيات السيد حافظ بمعنى أن ثوريته لا تخرج كثيرا عن دائرته.. لا تصل الى الطاغية إلا من خلال الكلمات ويتحول المسرح كله الى هتافات أكثر من كونها حركة ولو كنا فى نقاش حول الحركة فى مسرح السيد حافظ فهى حركة محدودة للغاية بمعنى حركة الحدث نفسه.. ولكننا هنا بصدد الحديث حول ملامح شخصية البطل فى هذا المسرح. فإذا بحثنا عن البطل الثورى فى مسرحية مثل حكاية مدينة الزعفران فسوف نجد أن أهم من يحمل هذه الصفة فى المسرحية هو "مقبول" الإنسان الحالم الرقيق الذى يعبر عن أول

معانى رفضه قائلا: "هيا نمضي من مدينة يبحث فيها الأقوياء عن الكلاب المفقودة وينسون فيها الانسان " ، ثم يقول "إن الناس تخاف أن تبحث عنه فالخوف له قوته وسلطانه". ومقبول يرى أنه أنسان تعلم أن الشرف كل الشرق قد أصبح شيئا غائبا.. وعندما يتبلور موقفه أكثر يقول إنه يرى أن السياسة تتمثل فى كل شئ.. فى الخبز. والمسكن والتجارة وحتى الحب.

والثورة السلبية نراها فى التعبير الذى يجيئ على لسان الوزير حين يحدث ولى نعمته أن الناس يعبرون عن ثورتهم وسخطهم بأنهم يهتفون بسقوط خادم العامة وهذا الوزير يقول للحاكم إن "مقبول عبد الشافى" هو الذى أثار الناس إنه ثوري لامع .. وتظهر بعض الايجابية حين يرفض "مقبول أن يعين حاكما مثلما فعل سيف الدين من قبل.. وإذا كان هذا الرجل قد تحول الى بطل ورمز فى مسرحية ظهور واختفاء أبى ذر فإن الأمر يختلف عندما ينادي الوالى أن عليهم أن يصنعوا بطلا يحبه الناس ويصبح بالنسبة لهم رمزا للنضال يجب أن يكون هناك ثورة حتى ولو لم تحقق شيئا وعلينا أن نصنع لهم تمثالا بطوليا نكسره متى أردنا.. الناس تحلم بالبطولة دائما وعلينا أن نحول شخصا بدلا من أن يصبحوا كلهم أبطالا.

وكما قلنا فإن "مقبول حين يتحول الى ترس فى دائرة الحكم فإنه لا يفعل شيئا لمن حوله.. هو فعلا إنسان تقى.. رائع .. يحارب الظلم والطغيان ولكنه عندما يمسك بمقاليد الحكم فإنه يصبح ساخطا على نفسه وليس على الحاكم. يصبح متمردا على الوقف الذى وضع فيه فهو لا يستطيع أن يفعل شيئا.. لا يمكن أن يحول تمرده الى ممارسة يصبح خائفا من أشياء كان دائرا من اجلها .. يخاف من الخدم كما أنه يخاف من السلطة بل ومن نفسه ذاتها.. لم يفعل شيئا واحدا يرضى به هؤلاء الناس الذين يبحثون عن الخبز ولا أن يدافع عن موقفه الذى يتخذه

واذا كان سلوك "مقبول" أشبه بالانسان الاخلاقى العادى فهو ليس ثوريا بأى حال.. فبعد أن تحول الى حاكم يدعو الخدم للجلوس معه إلى مائدة الطعام كي يأكلوا معه هو وزوجته يصبح الصورة العادلة من كاليجولا .. يخاف ممن يحيطونه .. ليس لأنهم سيقتلونه وإنما لأنهم اعتقلوا افكاره وسيغسلون رأسه.. وإذا كانت التجربة لا تدير برأس "مقبول" فلا يصبح حاكما سواء كان عادلا أم ظالما ، "زيدان" مساعدة يتهمه أنه كان يؤمن يوما بأنه كان يردد أن السماء لا تفتح ابوابها إلا بالعمل.

وإذا كانت هذه السمات التى ينطبق بها البطل الثوري فالسؤال الان هو..لماذا يثور؟ من الواضع أن الثورة أو التمرد فى أبسط الوانها يحدثان عند عدم وجود الراض.. عندما يتوفر الظلم والغبن والحاكم أوالوالى هو شخص فى أغلب الاحيان يتسم بالظلم والجود وهو بصفة عامة ليس ذلك الطاغية الدموى القاتل الذى يصيح بكل معارضيه ويتمسك ويسفك دماءك أو يقتلهم كي ينفرد وحده بالحكم أو لتحقيق مأربه .. فسوف نرى أن الحاكم الظالم فى وجهات نظر ابطال السيد حافظ الثوريين ليس سوى إنسان ظالم.. أو هو إنسان يجب التمرد عليه بأى صورة دون تحديد.. بمعنى أن البشر ينقسمون فى أكثر مسرحيات السيد حافظ قسمين.. اشخاص متمردين وأخرين يجب التمرد عليهم. الاول رافض والثانى يحاول الدفاع عن نفسه وسوف نرى أن الدماء تخلو تماما فى مسرحياته بمعنى أن يطيح أحد الطرفين بالاخرين بأية وسيلة. فكما رأينا الحاكم قد أتاح للبطل الرمز أن يتقلد مقاليد الحكم فإذا بهذا البطل يرفض ولا يعرف لماذا وهذا اللون من المثالية الفانتازية لا يحدث بالطبع سوى فى أفكار مؤلفنا وهو يبين الى أى حد يتسم الحاكم هنا بالتلقائية والطيبة قياسا الى صفات الثائر نفسه. فإذا نظرنا الى صفات الرجل الذى يجب أن نتمرد عليه فى مسرحية "الطبول الخرساء" والذى أسماه المؤلف بالرجل الانيق هذا الرجل يعطى وعودا كاذبة يقول كلاما لا ينفذه مثل: "بأن الديمقراطية يجب أن

تسود ، ثم يقول " أنه يؤيد العبودية والتمرد والاستغلال معا ، وهذا الرجل ايضا طاغية سلبى بمعنى أنه لا يمتلك مقومات الطغيان التى نعرفها عن طغاة التاريخ الذين أحرقوا المدن وسفكوا الدماء .. إنه هنا يتجول الى حاكم له وجهة نظر فى الظلم ولم نر أى دليل واحد يقوم على ما يفعل .. ومازلت هنا أقصد بالتصرف الحقيقي. قد يكون هناك أناس يشكون من نقص الغذاء فى بعض الاحيان لكن التمرد هنا فى أغلبه يتمثل فى أن الثورى يود أن يعبر عن رأيه .. والحاكم ايضا يعبر عن رأيه والطريف أن الحاكم فى هذه الاعمال لا يمتلك وسائل الاعلام الحديثة وكما يحدث لدى الطغاة الحكام فى عصرنا الحديث وسوف نرى أن المتمردين يمتلكون أكثر مما يمتلكه الحاكم.. فالناس كلها تعرف بالحوار ويتجمعون معا وبالتالى فإن وسائل الإعلام ليس لها أى تأثيرا أذا استخدمت وهى لم تستخدم هنا قط .. وسوف نرى أن الكورس الذى يتعاطف مع البطل المتمرد وهو الوسيلة الإعلامية الاولى والمنبئة واملحذرة ملا يحدث فى مكان ما..

وسوف نرى صفات الحاكم بكل ما وضحناه متمثلة أكثر ما يكون فى مسرحية حول ظهور واختفاء أبى ذر الغفاري فهو لا يقتل ولا يسفك ولا يخرج ولا يزج النسا فى السجون ولكنه رجل ماجن يشرب الخمر ليلا نهارا " حين تحكم فكر.. فكر وأنت تشرب" يتحدث مع أبنه ويعظه قائلا أن يفعل ما يشاء لكن أم الناس يوم الجمعة وأنت معطر ، وأمسك فى يدك مسحبة وأطلق البخور وتمتم" الوالى العاقل يفعل ما يشاء فى الخفاء وأمام العامة يخرج فى ثوب شفاف كالضوء ويتصدق وييصلى ويبنى المسكن والمسجد.. هل تفهم يا بنى. حين تزور بلدا مسيحيا أبن كنيسة وبارك المسيحية وأدع الى جوارك شيوخ المساج ولا تنسهم فى الولائم وأبسط لهم يديك الكريمتين ليطووا العامة تحت أذرعهم وأجنحتهم الكثيفة فيهتفون لك ويدعون لك. وبذلك تضمن السيطرة عليهم وتاسر قلوبهم وعقولهم. الخ.

فالحاكم هو أنسان يسعى الى السيطرة بالدهاء أكثر من اية وسائل أخرى مثل الأرهاب وسفك الدماء وهو سلطان أشبه فى تركيبته العامة بالكاريكاتورية فنح ن لايمكن أن نكرهه وهو محبب لدى القارئ والمتفرج مثل غيره من شخصيات السيد حافظ.. لأنه ليس شريرا بالمعنى المعروف عن الشر.. ولأنه يختلف فى الكثير من صفاته عن طغاة عرفهم التاريخ وهو رجل فى أغلب الاحيان ضعيف يخاف مثلنا له قلب حنون وهذا السلطان الظالم يضع فى حاشيته مجموعة من كبار التجار الذين يعرفون رجال الشرطة ويغرقونهم بالهدايا والعطايا كما أنه محاط بوزراء يتحلقونمن أجل البقاء فى مقاعدهم وهناك نوع من رجال الشرطة هم أقرب الى المخابرات يسمون بالملثمين يسعون الى حماية السلطان من التمردات التى تحثد ضده وهذا الحاكم يبتسم بسمة هامة فإذا كان البطل الثوري سلبيا لأنه لا يقوم بثورة فإن الحاكم الطاغى ايضا سلبي جدا لأنه يتكلم ولا يطغى أبدا. فبناء على الكلمات التى تتناثر من هنا وهناك فإننا نعتقده طاغية أو ديكتاتوريا ، لكننا لم نر ولا مثل لطغياته إلا ما يتكلم عنه الآخرون. قد يكونون كاذبين أو مبالغين وقد ي كون طاغية. لكنه فى كل الحالات لم يطغ أمام أعيننا.

والسلطان الطاغية السلبي هو ايضا نفس الرجل الأنيق فى مسرحية الطبول الخرساء هو يتكلم كلاما طالما هو حالم ولكنه لا يفعل شيئا إننا نؤد الملكية.. نيؤد الجمهورية.. نؤيد العبودية والتحرر والاستقلال ومن الممكن أن تكون هناك حقوق الجميع.. يحق للأبيض والأسود أن يعشا يحق للأسود أن يعمل فى الاعمال المجهدة فى المحلات العامة ، فى الم وانئ ، واذا كان الفتى فى هذه المسرحية يعلن عن تحديه للحاكم لأنه قاتل فنحن لم نر كذلك أية علامات تدل على أن الحاكم قد قتل أو سفك الدماء.

"ومقبول" فى مدينة الزعفران ، يعترف أن الوالى ليس رجلا ظالما فهو يتخذ اجراءات القمع من أجل تهدئة الموقف.. من أجل امتصاص غضب

الناس .. وهذا الوالى فعلا يقوم بتعيين "مقبولط خادما للعامة كنوع من تهدئة الموقف وكما قلنا فإن "مقبول" يمكنه أن يستخدم هذا المنصب لتحقيق وتنفيذ افكاره الثورية إلا أنه يرفض كي يظل انسانا يحلم بالبطولة.. ونحن فى هذه المسرحية نشعر بالتعاطف مع اسلطان أ:ثر من تعاطفنا مع"مقبولط فهذا الاخير قد رفض أن يتولى منصبا وأن يظل ثوريا لكن الحاكم يصبح ثوريا بدوره فهوي ستخدم التعبير المتعارف عليه بأسم الثورة الإدارية يأتي بثائر كي ينصبه فى منصب هام وهو بهذا اكثر اقترابا من قلب المتفرج والقارئ من "مقبول" نفسه".

وإذا كانت أهم صفة للبطل في مسرحيات السيد حافظ هي الثورية ضد طاغية ليس فيه السمات المعروفة عن الطغيان فإن البطل يتسم بصفات أخرى لعل أهم ما فيها، العالم، الحالم، الرقيق، الذي ينشده الأمل والبحث عن المثالية التي تتجسد في الشاعرية والرقة وهذه الصفة موجودة في الرجال والنساء معا..«نادية» في "حبيبتي أنا مسافر" تتغنى بحبيبها أبو القصر العالي الذي يسكن على الجانب الآخر من الشاطئ وأنها تنتظره أن يأتي ويحضر لها اللؤلؤ .. أما "مجيدة" فإنها تحلم بالحب تود أن تحب وأن تعيش في عالم يملؤه الحنان.. نفسى أخد الدنيا فى رجلى. ألمس الحب فى غيدى . وألمس الحنان فى صوتي . نفسى أركب حصان أزرق ويلف بيا جبال العالم طاير نفسى شعري يطير ن نفسى أحس بأنى طايرة بأنى فى كل حاجة نفسى أقول لأى حد على اللى بيا.

وهذه الصفة الحالمة نجدها عند أكثر النساء فى هذه المسرحية ."هدى" "عائشة" .. حتى المشرفة "خديجة" التى قدمت صورتها كإحدى ملامح الطغيان.. هذا فضلا عن الرجال والشباب "مقبول" "شلبي" .. "حموده" فى القلب نغمة والحب نظرة جدع لحبيبة غرقانة.. وتتضح هذه الصفة عند مجيدة التى تتطلع إلى الحب والحنان فى عبارتها "نفسى أسمع كلمتين "الحنان والحب" نفسى أشوفهم . المهم نفسى أخد الدنيا فى رجلى ،

وألمس الحب بإيدي ، وألمس الحنان فى صوتى. نفسى أركب حصان أزرق شارد يلف بيا جبال العالم طاير.. وهى نفس العبارة التى سبق أن قالتها "نادية" فى أول المسرحية مما يؤثر على وجود الحلم المشترك لدى كل من المؤلف نفسه وأبطاله ونحن لا يمكن أن نفصل صفة الحلم عن الكاتب نفسه.. وخاصة فى أعمال السيد حافظ فإذا قلنا أن كل الصفات التى يتسم بها البطل هى صفة إنسان واحد أي يمكن أن تجدها فى إنسان واحد فإن كل هذه الصفات هى فى داخل المؤلف نفسه ولعل أبرزها الحلم والطموح والتمرد والمثالية .. ولذا فإن كل هذه الشخصيات العديدة تتكلم بلسان وأحاسيس المؤلف نفسه.

وقد سكب كل صفات الحلم فى مسرحية "أنا مسافر" أكثر من بقية أعماله والحلم هنا يوتوبي من الدرجة الاولى .. حلم بالمثالية.. حلم بالطموح والتمرد حلم أن يكون الانسان شهيدا رجلا أن يقرر الصمود وأن يظل صامدا.. لم يحدد الصمود ضد ماذا .. لكنه صمود ضد أى شيئ يستحق الصمود أمامه فطالما أن بطلنا رجل مثالي فهو يصمد ضد قوى الشر لكن الشر هنا ليس كاملا وعلى البطل والمؤلف نفسه أن يتجنبا شرورا أكثر تأصلا ومحاولة نزعها ، غذا تدور فى دائرة اليائس لتخرج منها ولعل هذه الصفة واضحة جدا حين يتحدث "حمودة" الى "مجيدة" قائلا أنت حالمة.. فترد عليه : لابد من تدمير الأسرة والغرف وإشعار الحريق فى كل شئ فلنحرق حدودهم قبل أن يحرقوا حدودنا".

وصفة الحلم قد لا تتضح كثيرا في مسرحية «حكاية مدينة الزعفران» والطريف أن الحلم السلبي عند البطل قد تحول عند شخصية "زيدان" إلى حلم أقرب إلى الإيجابية بمعنى أن البطل أصبح يحلم أنه يعمل عندما يقول عملت مرة في البحر كنت صبيا وإذا بي أمام سمكة هائلة أخذت أشدها وهي تشدني وفي النهاية سقطت في البحر وأفقت في منزلنا وأنا مبتل وحولي الناس والوالي. في هذه المسرحية يفهم سيكولوجية أبناء شعبه

فيردد الناس تحلم بالبطولة دائما وعليها أن تحلم وعلينا أن نحول شخصا بطلا بدلا من أن يصبحوا كلهم أبطالا كما أن الأميرة التى ترمز الى نجمة السينما فى مسرحية حبيبتى أميرة السينما هى مثال ايضا للبطل الحالم وهى هذه المرة تحلم بعالم مادي يجلب لها السعادة حسب منظورها . أحب تجارة الجملة وأصحاب المصانع والسيارات والطائرات مصانع العطور ، تحب أن تغر ققى بحر العطور تحب مدينة نيورك.

والكورس يبدأون مسرحية أبر ذر بأناشيد تعبر عن الحلم المنشود ويصور المؤلف شخصية أب ذر على أنها المتمرد الحالم الذى يحلم بالكلمة قبل السيف .. فالكلمة سوط فى يد المظلوم . تقلم أظفار الظالم.

كما أن شخصية "نون" فى مسرحية الحانة الشاحبة تردد ، أريد إحساسا متدفقا متجددا دائما بالنشوة.

هذا البطل الحالم يتسم بصفة الأخلاق.. لس الأخلاق بمعناها الفلسفى ولكن بمعناها الذى نتداوله فى حياتتنا اليومية أخلاق وسمات الرجل الذى يبحث عن المثالية والحب والأخلاق هنا يوتوبية ايضا.. فهى أخلاق شاملة لاننا إذا كنا نمتلك صفات بعضه نسبيا .. فإن المؤلف يتحدث عن صفة الشمولية داخلها .. ويتضح مزج الحلم بالواقع بالاخلاق والمثالية فى نداء زوجة أبى ذر يا سيدى.. ومبعث الفكر الشريف .. ياحلم الرجال الخصي.. ومنبت الفكر الريف .. وهذه المرأة متدينة كزوجها الذى يحدثها عن الدنيا والدين . عن الجنة والنار. فتحدثه عن لقاء الله بوجه الحقيقة وأبو ذر يتحدث دائما عن الفضيلة من خلال الاحاديث النبوية الشريفة والايات القرآنية الكريمة. وحنفى " يردد فى حبيبتى أنا مسافر " كلمات الشرف والفضيلة معبرا أنها اشياء يمكن أن يدمجها معا كي يصنع بها المقاومة والمساومة كما أن السيدة تعلن أن اللهو بالناس جريمة وتطلب من "شلبي" أن يغلق الباب مبتعدا عن مداعبة أعصاب الآخرين ويهتف "مقبول ان تحيا المواقف الشريفة وتعلن المرأة البدينة أنها سوف تتبرع بملابس ابنها

للأولاد وبملابسها القديمة للفتيات.

ويبرز البطل المتدين ايضا فى شخصية "مقبول" فى مدينة الزعفران "ومقبول هذا أقرب فى صفاته العامة الى صفات أبى ذر وهو يهتف يا حبيبي يا رسول الله ، الإنسان إذا صار عبدا وصارت الأمة نعاجا أتلهف للقائك يعبرني الزمن أحببتك يا صاعدا محملا فوق أكتاف الرجال المنحنية ظهورهم من التعب يا نبي الله يا حبيب الله يا حبيبى..

وتتضح شخصية المثالى الأخلاقى فى شخصية الذى يحاول فى حبيبتى أميرة السينما فهو رجل ينسلخ من أحلامه القديمة.. يبحث عن أمرأة تطهو له طعاما يلتهمه فرحا تحيك له جواربه ليرتديها مسرعا تقبل كفيه فى الصباح يجلس ما بين فخذيها ليرسم عالما بين الأفخاذ غازيا القارات الست أنه أمل يسعى الى صنع عالم مثالى للأميرة البريئة. واذا كان هناك تشابه بين علامة هذا الرجل الذى يحاول وبين "أرثو ميللر" الكاتب الامريكى والزوج السابق "مارلين مونرو" والتى عاشت حياة أشبه بأميرة السيد حافظ فأنا أعتقد أن الذى يحاول رجل أكثر مثالية من المؤلف الأمريكى. وإذا تقدم الإنسان بفكرة وسابق الزمن سقط ضحية. إذا تأخر صار متخلفا واذا سار مع الزمن جنبا الى جنب خذته اللامبالاة والملل وهو يعلن أنه رجل منظم يحب النظام ولا يسمح لساعته أن تخطئ.

وهذه الذكريات السابقة لبطلنا الذى تحسه وتعيشه فى مسرحيات السيد حافظ هى اساسا تركيبات فانتازية فالثوري السلبي والحالم المثالي هو إنسان فانتازي يطير من فوق أروقة الواقع الذى يعيشه ويحلق فى سماء ينشدها يركب الأشياء ويصوغ منها تعبيرات جديدة وعوالم جديدة والخيال والفانتازية عند البطل هما شئ واحد أو فرعان لشيئين متقاربين فالبطل قد يرى فى نفسه عاصفة من المرح تغير على شاطئ البحر أوحفنة من الملح المجمد فى ملاحات المكس والمياه التى تحيط هذه الملاحات غامقة اللون" الملح دايب وانا جمدت فى السحر " فاتو بس الرعد ولدنا

سوى. وهى تركيبة فانتازية اشبه بالمئات من التركيبات التى يجيد السيد حافظ صناعتها.. سواء فى مسرحياته أو حتى فى مجموعته القصصية "سمفونية الحب" وهذا البطل الفانتازي يصنع لنفسه عالما أشبه بتركيبته الداخلية. فهو يحلم أنه يعيش فى مياه ندية .. منطقة الحلم ومنطقته الفزع. والبطل هو مثل شجرة الاميليا المختلفة الأوراق "قالوا من يأتي ثدي ثعبان ولد فى أحضان الطبيعة ونشأ مع الفيلة.. عاشر الضفاع وتزوج سلحفاة".

ولعل أوضح مثال للبطل الفانتازي عند المؤلف يتجسد فى شخصية "ضياء" فى ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا" فقد نتصوره لأول مرة مجنونا ولكنه إنسان يعيش داخل أحلامه الوردية المشوبة بالكثر من معالم الفقر.. والطريف أن هذه المسرحية بها أقل قدر ممكن من العالم الفانتازي بين أعمال المؤلف فهى يمكن أن تحدث فى أى معتقل ولكن "ضياء " يحل بحبيبته ويحدثها عن السيارة الرولز رويس الحمراء التى تدوى وقد غطاها الضباب الأبيض. وقد وصفه زملاؤه بالجنون لكننا لا نستطيع أن نحدد هل هو صورة من البطل الحالم الذى يبحث عن الأمل وسط آخرين يعيشون فى أرض المعتقل إنه يحاول أن يعبر برأسه وروحه خارج هذا المكان المحدود بعيدا عن الجدران الهشة التى سارت على الطريق متلفحة بشال من الحرير.. هذه الجردان الهشة مصنوعة من ثوب حريرى ينفذ منها شعاع الشمس. يتحدث عن أمواج البحر أو العواصف وهو ينطق من وقت لآخر بعبارات أشبه بالامثال المعروفة شعبيا " الافعى تتلون" حوالين العود الأخضر لجل ما تطوي.." فهذا الكلام لا يمكن أن يصدر عن رجل مجنون.. وهويهتف مناديا مدينته الرائعة" القدس" متحسرا عليها بعد أن غطاها الظلام وبدت بها الصلبان بهتانة.

وهذا "الضياء" يعلن ايضا فى حدثه أن القيامة قد أقتربت.. ومهبط القرآن صبح غريب وها نحن أولاء الآن فى مجتمع تنبؤى ..تنبأ بطلنا السيد

حافظ تحدث عن زوال الطغيان وعن اقتراب وزوال الغمام ويبدو أن بطلا ثوريا قد تكلم وتعلم من شخصيات السيد حافظ ان التمرد ليس هو الكلمة ولكنه رصاصة قوية يمكنها أن توجه إلى اسباب الظلم وبذلك سوف يتحول عالمنا إلى عمل إيجابي بدلا من أحلام عن العمل .. أو رؤيا فانتازية عن عوالم وردية.

شاهد من جيلنا السيد حافظ
أو التوقيع بالدم على خشبة المسرح ؟!
بقلم : محمد يوسف

ينتمى السيد حافظ إلى رعيل من جيلنا شارك فى المظاهرات الطلابية التى انفجرت فى مدينة الإسكندرية عام ١٩٦٨م أى بعد مرور عام على الهزيمة الفاجعة لسنة١٩٦٧ م، وكان من هؤلاء المتظاهرين الذين خرجوا يتحدون الحكومة والنظام، ويطالبون بمحاكمة الجنرالات والضباط الكبار الذين انشغلوا بالكرة والأندية الرياضية عن الاستعداد العسكرى.
واتخذوا الممثلات والراقصات وبنات الهوى عاشقات لهم ، وتوازى هذا كله مع انهيار بريق الزعامة الناصرية ، وكان لابد أن تبزغ شمس جديدة وتخرج سنبلة قمح لامعة تنتصر على العقم والموت الفاجع. فخرجت جامعة الاسكندرية كالغزالة البرية الشادرة. تجأر وتصرخ وتنزف وخرج طلابها كالخيول العربية الجامحة يصهلون ويحولون الصهيل الى اتهام لهؤلاء الجنرالات والضباط الكبار الذين خذلوا الوطن . وخانوا القضية وارتموا تحت اقدام الغوانى ، كما تحول الصهيل الى المطالبة بمحاكمة علانية لهم لكى تعلمهم الجامعة بالمجان فى (ذروة المد الناصري) ، ثم ساقوهم الى صحراء سيناء المكشوفة كأنهم قبائل بدوية قادمة من كهوف الجاهلية ، وهناك باغتتهم المعدات الحربية الاسرائيلية. وهبطت عليهم الطائرات الاسرائيلية ولامست اكتافهم المحترقة بفعل الشمس الحارقة وهم منبطحون ارضا وألقت عليهم بالمنشورات الصغيرة وقطع الحلوى و (والشكولاته) وتجاسر بعض هؤلاء الأبناء "الجنود" وقرأ مضمون المنشور الذى كان يقول
"قولوا لعبد الناصر عيب أن يرميكم فى الصحراء المكشوفة حتى الموت فزعا أو عطشا أو جوعا".
أى عار ، وأى هوان؟
وانفطرت القبائل البدوية فى تية صحراء سيناء المكشوفة وركض الجنود الذين تخلى "الجنرالات" وقادة الجيش عنهم لسب بسيط هو أن معظمهم كان يدير المعركة من غرفة العمليات بالقاهرة.

وكان مشهدا فريدا لهؤلاء الذين يربطون بين "دينامية" الفعل الابداعى الذى يمكن تحقيقه وتجسيده فى الفعل الحياتي اليومى ودينامية" الوعى المشارك فى تحويل الصهيل الزلزال الى حركة حياتية يومية".

وشعر السيد حافظ " أنه واحد من المشاركين فى "كريشندو الصهيل" (أو كريشندو العناق بين وعى المثقف وحركته الحياتية بالاضافة الى تجسيد " الحلم الثورى "المتكئ على رؤية سياسية...

وكان هذا الدرس بليغا . ومقنعا وموحيا ، فقد تعلم "السيد حافظ" أن الكلمة الصادقة المسلحة بوعى ثورى، تؤتي ثمارها حين تتحول الى "فعل ثورى".

وتحويل " الوعى الثورى" إلى "فعل ثورى" هو المحظور الذى تخشى الحكومات والانظمة الديكتاتورية من وقوعه ، لكنه يحمل بذرة نهايتها المأساوية؟

كانت الكلمة ثمرة يانعة ، وكان الوعى الثورى "ثمرة مرجأة" لكن وقوع " المحظور" حولها إلى ثمرة"بالفعل بالكمونية" وإلى حالة مشعة من حالات تحويل الوعى الثورى الى فعل ثورى عن طريق الشهادة بالدم؟!

بعد مظاهرات جامعة الاسكندرية فى عام ١٩٦٨ ، اتخذ " الوعى الثورى " لطبقة ابناء الفلاحين والعمال الذين يتلقون تعليمهم بالمجان) مسارا أخر ، إذ بدأ اصحاب هؤلاء " الوعى " يفصلون بين عبد الناصر كزعيم وبين عبد الناصر كنظام (أى حكومة و دولة تملك من المؤسسات القمعية والاجهزة السرية ، وأمراض التسلط الادارى ، والبيروقراطية ، والقهر المعنوى وخلخلة الاستقرار الاجتماعى والاقتصادي وهيمنة هذه المؤسسات والاجهزة على الحياة فى مصر).

ومن هنا.. فإن الصدام الدموي الذى حدث فى عام ١٩٦٨. لم يكن بين "عبد الناصر " (الرمز والزعيم). وتيار الوعى الثورى، وإنما كان بين الذين دفعوا الثمن الفادح للهزيمة(الصدمة المعنوية) ، والانكسار

القوى ، والشعور بعبثية وفوضوية الأبنية العسكرية الفوية ، وغياب الحرية والديموقراطية بدعوى الإعداد للحب وعدم التشكيك فى صلابة الجهة الوطنية؟!) وبين عبد الناصر – النظام والدولة؟!

وقيل صدرت الأوامر بالتراجع والانسحاب ، ولا أظن أحدا يسمع مثل هذا الندءا فى يوم القيامة ، والناس من هول القارعة فى سكرة شديدة!

ولا يهمنى إذا كانت الاوامر قد صدرت أو لم تصدر ، فقد تحولت سيناء إلى "برزخ" للألم المر المالح ، ومعبر للمكايد الدموية، ومسرح لليتم الفاجع ، واتجه الابناء (الجنود) نحو "قناة السويس" ثم عبروا القناة سباحة حتى انشلتهم القوارب، ثم واصلوا الركض على غير هدى الى أن اهتدى كل منهم الى بيت أمه.

ولا أنسى واحدا من هؤلاء الابناء (الجنود الرجال) صادفته راكضا على الطريق الزراعى لمدينة المنصورة ، و قد تورمت قدماه وتقرحتا ، وأنتفخ وجه ، فلما استوقفته فر منى مذعورا فلاحقته مهدئا من روعه ، إذ ظن أننى أستوقفته للتبليغ عن "فراره" فلما أطمأن الى وقف وهو يلهث، وعرى جسمه المتقرح ، وذراعيه المحترقين ، وحين بدأت أحاوره أكتشفت انعقاد لسانه من أثر الصدمة ، فأدركت أنه عاد من سيناء راكضا عبر قناة السويس، ولم يجد ما يحتمى به غير بيت أمه فى قريته الصغيرة.

ورجوته أن يتمهل لتناول الشاي أو القهوة على الطريق فرفض ، فتركته لحاله ، وغيرت اتجاهي وبكيت؟!

إذن.. فهى القارعة التى لم يسمع زلزالها إلا الفلاحون الفقراء ، والعمال الفقراء وأبناؤهم الذين ساقوهم إلى صحراء سيناء المكشوفة بينما "الجنرالات" فى غرف النوم المكيفة يغطون فى نوم عميق؟!

وكان لابد أن ينهض أبناء الفقراء من الصدمة المعنوية، ويطالبون بإخراج الجنرالات من غرف النوم المكيفة لمحاكمتهم.

وهكذا..خرج السيد حافظ " مع صهيل جامعة الاسكندرية لكى تتحول الاسكندرية الى وردة من الدم والنار؟ واجتاح الصهيل الزلزال كل شئ فى المدينة العريقة ؟ وافاقت المخابرات والاجهزة القمعية على صوت الصهيل – الزلزال وأخذتها المباغتة فلم تجد بدا من إطلاق الرصاص على المتظاهرين بحجة تفرقتهم " ولسنا نجد وقتا لاضاعته".

وكانت هذه ظاهرة صحية. حرضت عبد الناصر على إسقاط دولة المخابرات" ومراكز القوى، وتفويض الجماهير له ، وتفويضه للجماهير لاسترداد "الجذوة المقدسة التى تفرق بين الاحياء والاموات من البشر ، واستعارة هيبة الجنود الذين ساءت سمعتهم بعد هزيمة ١٩٦٧ والتفرقة بينهم وبين "الضباط الكبار" الذين ينامون فى الغرف المكيفة والخنادق المكيفة والجنود (أبناء الفقراء والذين لا خبز عندهم). وبناء الجبهة الداخلية ، وتطهيرها من عوامل التحلل والتفسخ والتسيب وقطع "عبد الناصر" شوطا كبيرا فى إنجاز هذا الأمر ، وأطلق على هذه الفترة مرحلة "حرب الاستئننزاف"

من الصدمة المعنوية الفادحة ، والانهيار الفاجع الى "حرب الاستنزاف " تراوح المد والجزر (فى بحر الايبداع) بين الصعود والهبوط وبدأت السلطة فى مصر تركز على هذا الرعيل من جيلنا الذى زاوج بين الكتابة والدم ، وكان "السيد حافظ" واحدا من هذا الرعيل الذى كان التوقيع بالدم (على خشبة المسرح) يقينا قاطعا بالنسبة له؟!

هو إذن هذا الرعيل الذى فجر التنافر فى عام ١٩٦٨ (عام المظاهرات الطلابية) وأوصله الى مرحلة النفور (أى النفور من مداهنات ومداهمات السلطة)* فى عام ١٩٧١ ، عام الانقلاب الرجعي وقطع راس الحكم الثورى ، وضرب "الغزالة البرية" حتى النخاع ،" وقتل الصهيل" و"البوح" ومسخ الكتابة بالدم ، ومزج الدم بالماء؟!

٥) وقوع الحلم الناصرى فى الأسر

حبيبتى.. أنا مسافر والقطار أنت والرحلة والانسان

تطرح مسرحية "السيد حافظ " الاولى حبيبتى.. أنا مسافر والقطار أنت والرحلة والانسان تجسيدا دراميا لجيل ثورة يوليو ١٩٥٢. وطموحاته ، وإحباطاته ، ومكابداته ، وحلمه الثورى الذى ارتطم بصخرة الهزيمة فى يونيه ١٩٦٧ حتى سال من رأسه الدم، وتناثر على الأسفلت الأسود شظايا تبوح للنصب التذكارى فى ميدان التحرير بسر العشق. وسر الشهادة الممنوعة!.

وللوهلة الأولى تأخذك الشخصيات (التى تتراوح أعمارها بين ١٧ سنة بالنسبة لعائشة) (وأن كانت قد صرحت صفحة ٨٩ من المسرحية أن عمرها ٢٠ سنة تقريبا). " وياسين" الذى يبلغ من العمر ٢٣ سنة إلى ساحة الحلم الثوري المقطوع الرأس زمانا ومكانا ، فقد اختار الكاتب عام ١٩٦٨ (وهو عام انفجار المظاهرات الطلابية التى كانت تطالب رؤوس الجنرالات والضباط الكبار الذين تخاذلوا وخذلوا الجندى والسلاح حتى وقعت الواقعة . ولحق بالحلم الثورى عار الهزيمة). وأختار المكان: أحد الملاجئ ليرمز الى انفصال "جيل يوليو ١٩٥٢" عن الواقع الحياتى والواقع السياسى أيضا. واصابته بحالة من الإحباط الكامل. الشامل ، والشيزوفرانيا القاتلة بحيث فقد. هويتهم السوية، وتحول حلمه الثورى من خصوبة الفعل والانجاز الى عقد الهذيان ، والهلوثة التى تصل إلى درجة اللغو والثرثرة.

كان هذا الجيل الأخضر نقيا. شفافا يكبر مع حلمه الثورى يوما بعد يوم. وعندما وقع هذا الحلم فى الأسر(بانكسار عبد الناصر ، وهيمنة الاجهزة القمعية التى كانت تمارس الاضطهاد النفسى ، وغسل الدماغ على أصحاب الحلم) ، كسر هذا الجيل محارته الشفافة وخارج عاريا. نافيا ، يبرئ نفسه من عار الهزيمة وينتزع الخنجر القمعي من جثة فؤاده ، وكان صراخة عاليا ، وصرخته حارقة ، وشهقته نازفة تلامس لحم الحلم

المتهرئ الذى يطؤه الجنرالات بالأحذية الثقيلة .

أنا لا أريد أن ألخص المسرحية ، لأن هذه العملية تفسد الإيقاع النفسي الذى يتسرب به الحوار. وتندثر به الأحداث ، بالإضافة إلى عملية إلى عملية التلخيص تسئ الى التكنيك التجريبي الذى أتبعه المؤلف الذى يتراوح بين التقطيع النفسى للجمل بحيث يوازى درجة الإحباط التى تعانى منه الشخصية ، والتفسخ الذى يجسد فساد مدينة الجنرالات ذوى الرتب العسكرية العالية . كل شئ باطل كل شئ متفسخ. كل شئ فاسد ملوث. حتى اللغة التى أصابها الإحباط والرخاوة واللزوجة والازدواجية. ومن هنا فإننى أفضل أن اقتطف لك بعض الإشرافات الداخلية والشخصيات حين تجسد خلجاتها النفسة والحوار المسرحى.

شلبى : (لحمودة) بتحب الجملة الاسمية ولا الفعلية؟

حمودة : ما بحبش الجمل

شلبى : تبقى بتحب الكلمة.

حمودة : أنا بحب الأرقام كلها وأحب الجملة الفعلية والاسمية!

"صفحة ١٢"

ومن الواضح ان هذه الإشراقة النفسية لهذا الجيل المحبط تصور نفوره من الكلمة السالبة. ألم تهزمنا الخطب العنترية ، والبلاغات العسكرية الكاذبة ، والأناشيد الحماسية الجوفاء!

فى الملجأ الذى يعيش فيه جيل ثورة يوليو ومعه الحلم الثوري المحيط . تحاصر السلطة التى يمثلها المشرف "طه" – ٤٥ سنة – والمشرفة "خديجة" – ٤٥ سنة – الجيل والحلم معا ، بدأت تهشم رأس الحلم المقطوع ، وتفتت الكيان الإنسانى على مستوى "الفرد" (لا على مستوى المواطن لأن " المواطن" ليس له وجود وبالتالى فإن "السلطة" أخذت تحشد أجهزتها القمعية فى طمث ومحو ملامح ، وسمات الفرد!).

وهكذا أصبح الكل محاصرا داخل الوطن الفرد – الفرد ، والفرد

المواطن ، ثم الفرد- الأمة. والأمة – الفرد ! ونجحت المؤسسات القمعية فى تقزيم الفرد وتقزيم الأمة ، ولم يبق إلا الرماد المتناثر فى الأفق الرمادي الملطخ بالدم؟!

هذه هى الفكرة المحورية حصار الفرد أدى الى حصار الوطن ، وحصار الوطن أفضى الى هزيمة الفرد ، وهزيمة الوطن!.

وينفخ المؤلف فى "جذوة الشعر" التى يتفرع فى الصدر حبالاً من الضوء الشفاف و جذوع من الاشجار المنسة ، وعشبا يابسا ينعى النهر الذي يعانى من سنوات "التحريق" والجفاف ، ويتحسس "الدقة الشعراوية" المنهمرة من ضلوع شخصياته المنحرقة للتحرر من الخوف. ومقاومة الأرهاب وممارسة الحرية " كفعلط" حياتي!

(صفحة٥١): عائشة : أنهار من المطر ، وترعى "العطاشى" وجسور الخيانة . وقناطر المشتاقين للعبور.

هدى: الأرض هى الأرض. الهواء هو الهوا. الشمس هى الشمس. والفصول هى الفصول ، ماتحلميش بقى!

أزهار: على القلعة حيخدونا.. زى ما أخدوا أبويا . وفى سجن القلعة رموه على القلاع فى المينا . البحر بينادينا ، والسواحل فى السحر والشفق.. ضميت دراعى للى مالوش حبيب يا سواحل الدنيا يا حلمى أمتى تاخدينى لمركب حبيبى!)

(صفحة ٦١) : ياسين: مدى مفرشك زخرفية بصورتى ، وصور أهلى باللون الأخضر والأحمر والأبيض ، باللون الأخضر ارسمى الأرض ، باللون الأخضر ارسمى السماء ، باللون الأبيض ارسمينا وحطى الشوك على المفارش!

جاذبية الشعر تشد المنولوج الداخلى ، فينبثق دفقة دفقة من بؤرة اللاشعور غلى الشعور ، إلى "التوج الدرامى"!

وينفجر "الكريشندو" المكتوم إيقاعا إيقاعا ، وسوناتا سوناتا ،

ويمتزج الشعر بدم الحلم المهضوم ، ويبلغ الموقف الدرامى ذروته ، حين يزور "الملجأ" مسئول عظيم(من إياهم)، يحترف الثرثرة الغبية وسيدة جليلة من سيدات المجتمع (البنفسجى) ويتطلف "المشرف طه". و"المشرفة خديجة مع الأولاد" لحبك الدور ، وعدم إفساد جو الحفل الذى ستنتشر صورة ووقائعه فى الصحف . ويرتدى كل منهم قناع التلطف والمجاملة.

ويبدأ المسئول العظيم فى إلقاء كلمته ، ويقاطعه "الأولاد" بطريقة "تنافر الأضداد " ويتنامى التنافر بينهم وبينه ، وتتقدم محيية لتلقى كلمة "البنات" و "ينفجر" الحلم على هيئة"منولوج" ملتاع.

مجيدة: أنت يا وطنى ، هل أنت أمامى أم خلفى ، أم بجواري ، أم أنا أنت؟! ومن أكون أنا ومن تكون أنت؟!

حنجرتى ملايين خرساء ، يخرج من ضلوعي الفقراء ، أحلامهم أعلامهم ، وانا فى بدء الأعماق والميلاد ، كنت خطأ فى خريطتك . وسطرا فى تاريخ الخفاء ، وملجأ لبحار عاشق ، الثوار كانوا ، ومازالوا ، سكون ماساة الثائرين إنهم يوصفون بالخسة والتآمر على السلطان وقالوا إنك وطنى؟! أم ان خريطتك سحابة سراب. وخرائط الدنيا أكذوبة سحب الحق ، إنى قدمت أو أنت قدمت داخلى ، الحق أنى لا أعرف يا وطنى . لا أعرف .. لا أعرف يا ... (ص٨٤).

هدى: كان لكل منا عري.

حموده: وعروسة.

عائشة: وحصان.

مقبل: وبسمة .

شلبى: وحلم

نادية: وخاطر.

حمودة: كنا مثل القبعة.

مقبل : والسفر.

شلبى: والألحان
ياسين: والدنيا.
حنفى : والاذان.
نادية : كنا نعرف
مجيدة: قلاع العصافير الخجلى.
أزهار: واحتمالات القدر.
عائشة: وقرارات السحب
هدى: و:إشارات القمر
نادية: كنا ن درك الحذر.
حمودة : وقوانين الجدل.
الجميع
(يغنون): من فضلك يا سيد.. خدنى فى منديلك.
وألق به فى النيل
يوما سأصير أرجوحة أطفال
من فضلك يا سيد.. منى لا تخف
فأنا أصلى حبا
وأبى لا أعرفهن :ان أبى منسيا؟
ربما كان هناك
فى أرض وسماء
شلبى: فى بهوت أو كمشيش أو الاسماعيلية.
من فضلك يا سيد.. خدنى فى منديلك.
دعنى أمام النيل! (ص ١١٠ – ١١١)

لم يعضم "الوعى "جيل ثورة يوليو من "معاناة" الهزيمة " و" الوقوف " على حافة الصراخ الذى يقضى إلى الصراخ ، بل إلى طبقات متراكمة من الصراخ ، ومن يصرخ يجرونه إلى ما وراء الشمس حيث لا أحد!

ويحاول المشرف "طه" والمشرفة "خديجة " تطويع " الانفجار" وتطويقه عن طريق الترغيب والترهيب لكتابة تعهد بعدم اللجوء الى "الفعل الثورى" أسوة بـــ "بيرم التونسى " الذى اعتذر للملك (؟!).

ويتخذ "الأولاد" قرارهم الحاسم ، ويعتصمون فى المبنى ، ويحتلونه ، إيماء الى انتصار "الوعى الثورى" على الواقع المشبع برائحة التحلل والعفونة

وتنتهى المسرحية بدق الجرس ، ويقف "الأولاد" فى طابور ، ويذهبون فى خطوات منظمة ويغنون.

– ضع السماعة ايها الطيب على قلب شجرة واسمع قلب الاشجار.

ضع السماعة أيها الطبيب على قلب حجرة واسمع قلب الاحجار ، إن قلبى ليس مثل قلبهم.. إن قلبى ليس مثل قلوبهم..

ويمكن القول – بإيجاز – إن هذه المسرحية تدين نظام الحكم الناصرى كمؤسسات قمعية، ولا تدين عبد الناصر كزعامة ذات إشعاع وطنى وقومى ، ومعنوى واجتماعي ويحمل عام ١٩٦٨ وهو العام الذى تناوله هذه المسرحية، رمزا سياسيا ، فهو العام الذى انفجرت فيه المظاهرات الطلابية ، وتمحور"الوعى الطلابى " حول "إجتياز" الهزيمة" بقطع "رؤوس" المؤسة العسكرية الناصرية، التى كانت تدير العمليات العسكرية من غرفة القيادة بالقاهرة بينما الجنود (أبناء الفلاحين الفقراء) يعانون محنة القهر بتفوق السلاح الامريكى فى الصرحاء المكشوفة.

* اللغة الدرامية:

لا أوافق كاتب المسرحية على استخدام نمطين لغويين (اللغة الفصحى ، واللهجة العامية المحلة بالتكثيف الشعرى الشفاف) لأن ذلك – في رايي – يشتت التركيز الذهنى عند المتفرج بالإضافة الى فرض نوع من الاختلاف فى التذوق الدرامى ، والمشاركة فى "إنجاز" الحدث المسرحى ، وهذا على ما أعتقد عكس ما أراده المؤلف. الذى أراد أن يطوع اللغة

الفصحى. واللهجة العامية عن طريق "التفجير الشعرى" ، والحوار الخاطف ، والمونولوج المشبع بالإيماءات النفسية إذ أن "جبروت" اللغة الفصحى ، وخصوبة إشعاعها ، وهارمونية تركيبها قلل – فى رأيى– من قيمة ،وفعالية " اللهجة العامية ، المطعمة بالشحنة الشعرية الشفافة.

والتضاد اللغوى. والتاقطع التعبيري. الذى فجرته الشخصيات عند ملامسة اللهجة العامية الشفافة لأفق اللغة الفصحى اللانهائى نجح فى إبراز الفكرة المحورية ، فقد يظن المرء للوهلة الاولى أن الشخصيات محبطة لكنه حين يستجمع جزيئات الدلالات النفسية وبخاصة فى "المونولوجات" المتصاعدة الإيقاعات يدرك " أن "الحلم" هو الذى وصل إلى حافة الإحباط ، بينما "الشخصيات" تحاول استنفاذده ، والفرار به إلى مدينة جديدة تنكشم المؤسسات القمعية أو تتلائى ، ويكبر "الكيان الإنساني" وتلامس طموحاته الوطنية والقومية حافة الأفق اللانهائى.

_ هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك

.... والزعاليك هنا هم الصعاليك. أى هذه "العينات البشرية" التى تضج بالحيوية ، والاندماج الامل فى دائرة الصراع الحياتي ، والتدخل الفعال فى تسيير دفة الحياة وفق طموحاتها ، وأهوائها ، ووؤيتها "الفلسفية" التى تتكئ على "ممارسة الحياة" والصعايك هم هؤلاء الناس السبسطاء. الظامئون لحياة خالية من الشر والظلم ، والدمامة ، لكنهم لا يملكون أجنحة للتحليق بهذا "الحلم" إلى دائرة أوسع من دائرة أهتماماتهم اليومية التى تضيق بهم. فهم اسرى"الواقع الحياتى" المحبط (بفتح وجر الباء) ولا يستطيعون منه فكاكا. الصعاليك – إذن – هؤلاء البشر العاديون. الذين يخففون عن بعضهم بعضا كثيرا من قسوة الحياة الفظة ، الخشنة ، الغليظة ، البشعة ، هم "انيسة" ولا يهمها أن يلوث الآخرون سمعتها ، فهى الحياة الخصبة ، والخصوبة المتدفقة بماء العشق والدفءالأنثوى الحار). وعم محمود (بائع البطاطا الحلوة التى تلبي نداء الجوع عند

الجماهير المتشققة الأيدى). وعبد السميع (ماسح الاحذية ، فى ثيابه الرثة وذقنة الكثيفة الشعر؟ وقدمية العارتين) الصعيدي الذى عشق الاسكندرية. ووقع فى هواها. واحتمل اذى الايام والناس فيها وعم"شحاته" و "حوده" الذى ينشطر الى أثنين "حوده" رقم"١" وحودة رقم"٢" و"العسكرى" الانتهازي ، الذى يمتص دم "الغلابة" لأنه جزء من "السلطة العسكرية" وأداة من أدوات القهر ، والمثقف المصاب بالازدواجية ، والعجز عند القيام بفعل ما (فعل ثورى على وجه التحديد). والانفصام فى الشخصية ، والتعالى عن حركة المجتمع. فى نفس الوقت الذى لا يستطيع فيه قضاء حاجته ، وتفريغ أمعائه " فى المرحاض إلا بعد أن ييسر له "الصعاليك" مكانا فى المرحاضَ.

– المثقف (لعم شحاته) يا راجل أنت ، طلع الراجل اللى جوه ده !

شحاته ومحمود(معا).

حوده: (للمثقف) سمعت يا سيدى!

المثقف: الراجل اللى ج وه أ،هو راجل؟

(ص١٨٥) (يقصد الرجل الذى فى المرحاض)

وهذه السخرية المبطنة تزري بموقف المثقف (استاذ الجامعة) الذى لا ينال منه الصعاليك سوى فضلات أمعائه!

الصعاليك (كطبقة) – مقابل المثقف (البرجوازي) كممثل لطبقة ، أو شاهد عيان لانتماء طبقى أكثر وعياص ، وأ،ضج رؤية رغم محاصرة "الأقنعة القمعية" لحلمهم المحبط!

وقد برزت السمات النفسية لشخصيات الصعاليك المتميزة. المنفردة فى تعاملها الحياتى. بينما ظل المثقف نمطا(لا شخصية متميزة متفردة) مندمغا فى أنماط أخرى من الشرائح البرجوازية التى تعتلى قمة الهرم الثقافى فى "الفكر السائد المعلن" وهذه النمطية أضعفت من تأثير موقف الصعاليك كطبقة على موقف المثقفين كنمط "جشتاطلي " جامد!

وهناك نقطة أخرى، وهى مسألة اللهجة العامية" فى المسرح التجريبي ، إذ أن التجريب يقتنص "تكريس" تركيبات لغوية مشعة ، تومئ وتلتف وتتشابك ، وتندمج وتندغم ثم تنفرط فى إيقاعات درامية مشتعلة ولا أظن أن إيقاع اللهجة العامية و"تركيباته" السهلة تمكن المؤلف من إشباع اتجاهه التجريبى.

على أن الأمر من وجهة نظر تاريخية ، بقى فى هذا الاطار ، إن هذه شهادة من هذا الجيل من شاهد (أدلى بشهادة كتبها بالدم ، والطمى ، والماء الحارة) ينتمى الى جيل ما وراء الشمس حيث مملكة الكلمات السرية تتسنبل فى رحم الأرض وخصوبة النهر ، وحافة الضفة التى تخفى سر العشق وسر الكلمات الخضراء!

" العزف فى الظهيرة "

بقلم : أحمد محمد الشريف

(صرخة مسرحية لإيقاظ المسرح المصرى)

تعرض الآن بالقاهرة مسرحية "العزف فى الظهيرة" وهى من تأليف الكاتب المتميز السيد حافظ وتقدمها فرقة رع المسرحية وهى احدى فرق الهواة القادمة من الزقازيق بمحافظة الشرقية تلبية لدعوة مدير مسرح الشباب عبد الغنى زكى الذى شاهد العرض بمهرجان فرق الهواة ببورسعيد ، وقد حصد عرض "العزف فى الظهيرة" عدة جوائز وهى أحسن أخراج وأحسن عرض وأحسن تمثيل أبهر الجمهور لتميزه الشديد. ومن هنا جاء اصرار عبد الغنى زكى على استضافة العرض بالقاهرة حتى لا يفوت الجمهور المسرحى بالقاهرة أن يشاهد هذا الإنجاز الفريد لإحدى فرق الهواة ، ومن هنا كان لزاماً أن نغوص فى بحر هذا العرض الشيق القاسى.

يدور موضوع المسرحية حول سيدة تسكن بمفردها فى شقة وتعيش حياة هادئة بعد وفاة زوجها منذ خمس سنوات وبينما هى جالسة فى انتظار صديقتها لزيارتها يقتحم الشقة رجل مجهول يسأل عن رجل يدعى محمد إسماعيل ويفرض وجوده على السيدة بدعوى أنه صاحب الشقة هو ومحمد إسماعيل ويحاول طردها من الشقة ثم يقتحم الشقة أعوان هذا الرجل الذى يدعى الدهشورى بك. ويصرون على طرد السيدة ويستعملون معها كل أساليب العنف والوحشية حتى ترضخ لهم ، وعندما يأتى البقال الذى طلبت السيدة شهادته يقر بأن الشقة ملك الدهشورى بك متأثرا بالرشوة التى أخذها منه وهنا يدعى الدهشورى بأنه فوق القانون وفوق الشرطة ، وتستمر اساليب التعذيب ضد السيدة حتى تأتى صديقتها وتشهد لصالحها ، يضغط هؤلاء الرجال عليها أيضا فى نفس الوقت الذى استسلمت فيه صاحبة الشقة لهم ومع رفض صديتقها لهذا الاعتراف الزائف تصحو هى من استسلامها وتظل تقاومهم حتى النهاية.. التى لا تأتي ولن تأتي.

ونحن هنا نقف أمام مسرحية من طراز فريد.. محكمة البناء الدرامى أجاد المؤلف فيها حبك الفكرة ووحدة الموضوع وجعلها فى إطار شامل يحتمل

تفسيرات عديدة وهنا تقبع الميزة حيث أنه لم يضعنا أمام رمز مباشر ليشير إلى إحدى القضايا المطروحة على الساحة السياسية أو الاجتماعية بعينها لكنه تركها فى العموم حتى تترك تأثيرا أكبر فى الملتقى لتتلاعب بوجدانه وتوقظ فكره فى كل ما يقابله فى حياته من قهر على ممتلكاته سواء كانت ممتلكات مادية أو معنوية ، وهذا يقودنا الى الفكرة أو الهدف الذى يقصده الكاتب من هذا الموضوع الفريد حيث أن الانسان قد يصادفه استعمار من أى فرد فى الحياة على ما يملكه سواء أرضا أو وطنا أو حتى منزلا هذا على المستوى المكانى و قد يسلب هذا المستعمر شيئا آخر على المستوى المعنوى ممثلا فى الأحاسيس الإنسانية وايضا على المستوى الزمانى فقد يسلب من الإنسان عمره ، وفى أى من هذه الحالات على الفرد أن يقاوم وألا يستسلم أبدا حتى لو قتل. وهذا ما نسمعه على لسان بطلة المسرحية حينما تقول إنها لن تترك لهم الشقة حتى لو قتلوها. إذن فنحن هنا أمام نموذج مثالى بطولى يدافع عن عرضه وكرامته حتى لو ضحى بحياته.

وهذا يدفع البعض الى القول بأن الكاتب يرمز الى القضية الفلسطينية ويقول البعض الاخر أنه يرمز الى إحدى فترات الاستبداد فى السلطة. ولأن المؤلف هنا لم يشر الى هذا ولا ذاك. وهذا أفضل فنحن نتوصل الى الرأى بأنه يرمز الى كل أنواع الاحتلال والاستبداد فى كل مكان وكل زمان. فالمسرحية دعوة صريحة لكل فرد للحفاظ على كرامته وكيانه أيا كان الشئ الذى يعبر عن هذا الكيان.

وقد أجاد المخرج بشكل متميز فى توصيل الفكرة حيث نهج طريق مسرح القسوة مستخدما العنف الظاهر فى التعامل بين الدهشورى وأعوانه وبين السيدة فجاءت المشاهد عنيفة قاسية قوية التأثير على المتفرج مؤكدا هذا بما لديه من كافة عناصر العرض المسرحي حيث استخدام الإضاءة بألوانها الحمراء ولاصفراء فى مشاهد العنف والاضاءة الزرقاء احيانا ليعطى

الإحساس بالكابوس الفظيع الذى تعيشه هذه السيدة. وزاد التأثير القاسى هذا بقطع الديكور والاكسسوار للذين وظفهمها توظيفا جيدا لبيان الصراع القائم بين الطرفين ومدى الضغط الذى يمارس على السيدة وخصوصا عندما استخدم المخرج أقنعة وحشية مخيفة ومقاعد عالية ذات وجوه ملثمة فى الرقص التعبيري الذى كان أقرب الى التعبير الحركى عنه الى الرقص وقد كان تعبيرا رائعا بكل المقاييس حيث الحركات الموحية والمؤيدة للفكرة وإن عابه بعض التطويل الذى لا داعى له ، حيث كان يمكنه أن يختزله الى النصف حتى لا يصيب المشاهد بالملل. حيث وضح وكأن المخرج يريد إبراز قدراته العقلية فى تركيب جمل حركية معبرة . وصاحب التعبير الحركى موسيقى جيدة أحسن المخرج فى اختيارها وأضافت الكثير إلى الجو القاسى القائم الذى أحاط بالعرض وتداخل فيه ، فبدأ أنه جزء أساسى منه لا ينفصل عنه. وإذا كان المخرج فاروق حمودة كان أثبت براعة وأكد شمولية منه بالإخراج وتصميمه للاستعراضات والإضاءة والديكور واختياره للموسيقى ، فقد اثبت لنا ايضا حسن اختيار الممثلين الذين أجادوا فى أداء أدوارهم لا سيما الموهبة الرائعة جيهان حمودة التى قامت بدور صبرية (السيدة صاحبة الشقة) فاقتحمت قلب المتفرج بانفعالاتها وأحاسيسها ودموعها ، وتنوعها فى الإيقاع الصوتى والأدائي بكل لحظاتها فلم تسقط منها لحظة مسرحية واحدة ، فتعايشت مع الشخصية وعايشت المتفرج عنها واستحقت عن جدارة جائزة أحسن ممثلة وأيضا زكريا الرفاعى والذى قام بدور الدهشورى الذى أجاد فى نظراته الحادة ونبرته القوية واستطاع أن يصل بنا الى الإحساس بقوة وجبروت تلك الشخصية الاستبدادية المستعمرة وكان باقى أفراد طاقم التمثيل على درجة كبيرة من حسن الأداء التمثيلى والحركى وبذلوا مجهودا رائعا ومرهقا الى حد كبير يستحقون عليه التحية لإتقانهم التعبير الحركى ولخفة ظلهم بدءا من موسى عبد الله وم روراً بمحسن عوده وسيد هريدى وإبراهيم حسن حتى محمد بركات الذى قام بدور الحارس

ومعهم محمد الشحات فى دور البقاق المرتشى الخائن ، وحنان محمد التى أجادت دور الصديقة وكانت انفعالاتها صادقة ومعبرة فتحية لها ولهذا العرض الرائع الذى أعاد لمسرح الهواة أحترامه وثبت أقدامه فى أرض المسرح بالقاهرة قادماً من الشرقية بإمكانات قليلة وبما يسمونه المسرح الفقير لكنه هنا فى رأيى ليس مسرحا فقيرا بل هو ثرى وغنى فى فنه ورقته وجودته وإن كان بإمكانات مادية قليلة لهذا فقد استحق عن جدارة جائزة أحسن إخراج وجائزة أحسن عرض وجائزة أحسن ممثلة.

القاهرة – أحمد محمد الشريف

الخطاب النفسى فى مسرحية "امرأتان" للسيد حافظ

بقلم : ليلى بن عائشة

لم أجد لدراسة هذه المسرحية أفضل من التركيز على بنية الخطاب النفسى ، لأنها مسرحية مفعمة بل وطافحة بهذا النوع من الخطاب ، الذى أراد الكاتب أن يقول من خلاله الكثير ، مما سنحاول الوقوف عليه عبر هذه القراءة المقتضبة ، وسأستعين فيها بكل ما من شأنه أن يبرز لنا قيمة و تأثير هذا النوع من الخطابات فى المتلقى قارئاً كان أم متفرجاً مستكنهة لب (امرأتان).

ولنبدأ من حيث يجب أن تكون البداية ، بمصطلح الخطاب الذى لا يختلف اثنان فى أنه " كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوباً أو ملفوظاً "[١]

ويعرفه "بنفنست " بأنه " الملفوظ منظوراً إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله فى التواصل .."[٢]. وبشكل أدق فالخطاب عنده هو " كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً وعند الأول هدف التأثير على الثانى"[٣].

ولا شك أن " السيد حافظ " قد اختار الخطاب النفسى السيكولوجى وصبه ضمن القالب المسرحى ليكوّن مرسلة معينة لها بداية ولها نهاية كمتتالية لسانية ، ولكنها بالمقابل لا تنتهى لأنها تصل إلى عدد لا حصر له من المتلقين القرّاء ممن ستقع هذه المسرحية بين أيديهم ، وعدد آخر من المتلقين الذين ربما يعدون أكثر حظاً من حيث حصولهم على متعة القراءة للمسرحية من جهة ومتعة المشاهدة لها كعرض من جهة ثانية. وإذا ما عدنا إلى تعريف الخطاب من وجهة نظر السيكو-لسانيات فإنه عبارة عن " متتالية منسجمة من الملفوظات "[٤] ، وهذا الانسجام لا يتأتى لنا هكذا ، وإنما بتضافر مجموعة من العناصر والتى يتحدد وفقها هذا التناسق ونجملها فيما يلى :

١- إن الخطاب يفترض تعالقاً يتم بواسطة الفعالية بين مجموعة من الملفوظات . هذه الملفوظات لا يجب اعتبارها مبنية سلفاً وأن علينا أن نربط بينه ، ....

٢- لكن الطابع السابق ليس كافياً فالخطاب هو أيضاً عملية مستمرة : إنه يجرى فى الزمن بشكل موجه. وهذا الطابع الموجه ينعكس داخل الملفوظ ذاته من خلال البنية : علاقات الموضوع بالمحمول... وهكذا يتجلى الخطاب كتتابع تحويلات تتيح الانتقال من حالة إلى أخرى..

٣- وأخيراً أن التتابع لا يتم بأى وجه ، إنه يأخذ طابع التصاعد فى اتجاه هدف ما. وتبعاً لذلك تغدو للخطاب فعلاً قصدية . ومن .. هذا العنصر الأخير يبدو المنطلق السيكولوجى ... ومن خلال ترابط هذه الملاحظات يتحقق الخطاب كفعل منسجم "[٥].

وبما أننا بصدد تقديم قراءة فى مسرحية وجب أن نتسلح بما يسعفنا فى إنجاز ذلك، خاصة وأننا سنقدم قراءة فى مسرحية لكتاب لم نتعود منه كتابة أى كلام، بل إنه كاتب برهن من خلال أعماله بأنه ينتقى ما يكتب ، وعما يكتب بعناية شديدة ، بل إنه ينتقى أيضاً لمن يكتب " ألم يقل هنرى جيمس ، فى هذا المعنى ، بأن .. كل مؤلف يمكن أن .. يبتكر.. قارئه بنفس الطريقة التى يبتكر بها شخصياته"[٦]. كذلك هو "السيد حافظ" يبتكرنا ويثير بكتاباته فينا روح القراءة الفاعلة والمثمرة ، ثم إن استراتيجية الكتابة لديه تحفزنا عبر ناها على المساهمة الجادة والمتأنية فى بناء المعنى وإنتاجه.

إن القراءة الحقيقية هى تلك التى تسعى سعياً حثيثاً إلى الإفصاح عما يريد الكاتب قوله فـ "القراءة حرية لا تمنح الوجود ولا تأسره، وخاصة ملا يتعلق الأمر بوجود وعى الكاتب فى النص ، أى ما أراد أن يقوله ، لكن حرية القراءة أكثر شساعة من ذلك إنها تهتم بما لا يريد الكاتب قوله أيضاً، هكذا تكون القراءة التحاقاً بنية الكاتب ، التحاقاً بعالم الكتابة كما هو مهيأ أصلاً لإعادة صوغ ولإعادة نسج، وفق مشترطات التفاعل ، وفى أفق يجعل القارئ " لا مستهلكاً للنص بل منتجاً له" حيث تتجه القراءة صوف هدفها مسترشدة بأفقها النظرى والمعرفى، مستندة إلى ذاتها المؤسسة "[٧].

إن القارئ الفعال – فى رأيى – هو ذاك الذى يحاول أن يبنى علاقة متينة مع النص الذى هو بصدد قراءته ، بل إن " علاقة القارئ بالنص .. هى علاقة مزودجة : من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص. هنا يتأسس الحوار والتبادل ، وتتبلور تلك الجدلية اللانهائية.. حيث يكون النص متوفراً – بالضرورة – على استراتيجية ينبغى للقارئ أن يستثمرها لا لفهم النص (فحسب) بل لبناء معناه المتعدد " [٨]. إننا إذ نورد هذه المفاهيم إنما لنسترشد بها ولتكون دليلنا إلى قراءة نتوسم أن تكون فاعلة ومنتجة.

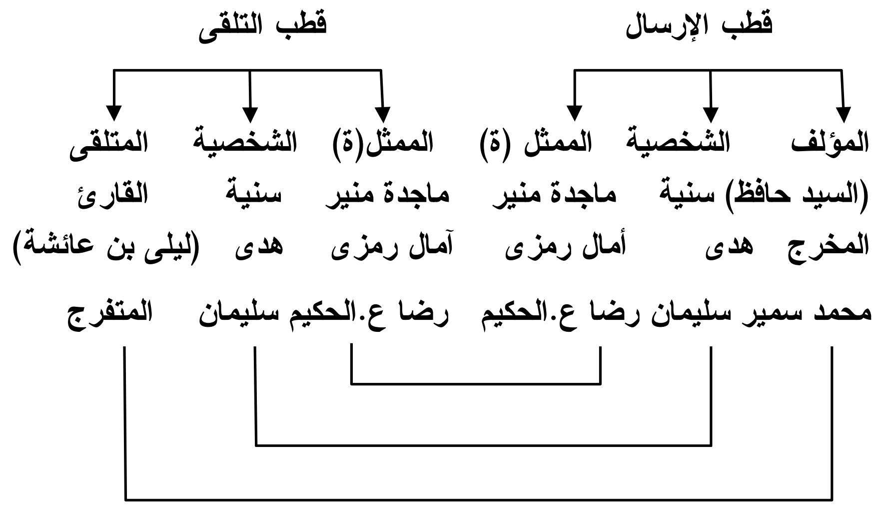
تتكون مسرحية (امرأتان) " للسيد حافظ " من فصل واحد ، ومن عدد محدود من الشخصيات أبرزها وأهمها على وجه الخصوص :

- شخصية (سنية).
- شخصية (هدى). وتضاف اليهما شخصية (سليمان) وهى أقل بروزاً منهما.

فإذا حاولنا فى البداية أن نحدد طبيعة التواصل بين الأطراف الفاعلة والمشاركة فى الخطاب المسرحى لـــ(امرأتان) فبإمكاننا التمثيل لله بالشكل (١) – مع العلم أننى لم أشاهد عرض هذه المسرحية ، ولكن انطلاقاً من إطلاعى على بعض مما كتب عنها فى الجرائد التقطت على الأقل أسماء الممثلين الذين أدوا أدوار الشخصيات التى اقترحها الكاتب وسيتم التركيز فى هذا المخطط على كل الأطراف.

يتشكل المخطط من قطب الإرسال الذى يتمثل فى : المؤلف "السيد حافظ" من جهة، والمخرج "محمد سمير حسنى" من جهة أخرى، واللذان يرسلان إبداعهما عن طريق قطب آخر، فبالنسبة للمؤلف قطب إرساله يتمثل فى الشخصيات التى ابتكرها والتى أخذت على عاتقها عبء تطوير الأحداث وهى : سنية ، هدى ، وسليمان . وبالنسبة للمخرج فالقطب الذى يعتمد عليه فى الإرسال – بالإضافة إلى ميكانيزمات الإخراج المتنوعة إضاءة ، ديكور ، وغيرها – هم الممثلون : ماجدة منير، آمال رمزى ، ورضا عبد

الحكيم . ويتمثل قطب التلقى فى الشخصيات نفسها باعتبار تبادل الحوار ، والممثلون أنفسهم لذات السبب هذا من جهة ، ومن جهة أخرى نجد الجزء الأهم فى قطب التلقى ، هو المتلقى الذى يتمثل فى القرّاء من ناحية ومن بين هؤلاء ليلى بن عائشة – وهذا النوع من المتلقين يخص الكاتب فقط أى أن علاقتهم تكون علاقة مباشرة مع الكاتب عن طريق المسرحية المكتوبة – والمتفرجون من ناحية ثانية وهؤلاء علاقتهم فى التلقى تكون مزدوجة مع الكاتب باعتباره مؤلف المسرحية ، ومع المخرج باعتباره المبدع فى مجال إخراج هذا العمل ، وإن كان هنالك عدد كبير ممن يساعدونه فى إنجاز هذه المهمة ، ويدخلون ضمن قطبى الإرسال والتلقى تبعاً لطبيعة العلاقة التى تجمعهم ع الآخرين ، وإن كان ذلك كله ضمناً (أى يستشف فقط).



تواصل تناظرى = ذوات حقيقية

تواصل لا تناظرى = ذوات غير حقيقية

تواصل تناظرى = ذوات حقيقية

شكل (١)

وسنحاول فيما يلى الوقوف على طبيعة هذا التواصل على الأقل بيننا كقرّاء وبين الكاتب " السيد حافظ " وتحديداً عبر عمله المسرح هذا لنكشف النقاب عنه.

إن السؤال الذى يطرح نسه بحدة هو لماذا (امرأتان) وليس (رجلان)؟ فى اعتقادى أن الكاتب أصاب فى اختياره للفئة التى سيسبر أغوارها ويكشف عن دخيلتها ، فالمرأة بدون شك مخلوق ضعيف مهما تظاهرت بالقوة ، ومهما توصلت إلى أن تكون فى مركز قوة ، فطبيعتها التى فطرت عليها هى جنوحها الكبير إلى العاطفة ، وتميزها بالرقة اللامتناهية ، والهشاشة التى تصل إلى حد الانكسار مع أول صدمة ، وإن كانت تستطيع أن تقف مجدداً وتستعيد الثقة بنفسها مرة وأخرى.. ولكن إذا توالت النكبات وإزدادت الخيبات وكثرت المآسى ، فإن أحسن حال تكون عليه هو الحياة بدون هدف محدد ، وغن توفر هذا الهدف فهو لا يعدو أن يكون حماية نفسها ، وأقرب الناس إليها ، وغالباً ما تلف حياتها غمامة من الاكتئاب الدائم وعدم الوثوق بأى شخص ، ولعل شخصية (سنية) تعكس لنا ذلك بصدق ، بل إنها صورة لآلاف الفتيات اللاتى لم يسعفهن الحظ فى بناء أسرة ، فقد انكسرت أحلامها على عتبة باب الخطوبة التى لم تتم ، وإنكمشت على نفسها وانطوت بد توالى المآسى عليها ، ولم تعد تثق بأى شخص ، وتسعى جاهدة إلى نقل أحاسيسها إلى من حولها ، وأن ت قنع أختها (هدى) بأفكارها. إن (سنية) تحاول أن تمسح الحقيقة المرّة والفرحة التى لم تكتمل من ذاكرتها ، ولكن (هدى) تواجهها بالحقيقة وتعيدها إلى عالم الواقع ، داعية إياها ضمنياً إلى التخلص من تلك النظرة السوداوية التى تلف حياتها بأكملها ولكن دون جدوى.

" سنية : أنا أختك الكبيرة وأفهم الناس أحسن منك.

هدى : أوعى تكونى لسه شايلة من أخوها.

سنية : أخوها.. أخوها دا يطلع مين..

هدى : عندك.. ما تغلطيش.. لأن دا فى يوم من الأيام كان هيبقى جوزك.

سنية : أنا رفضته.

هدى : هو ما جاش يوم الخطوبة وأنا فاكرة .

سنية : أصلاً أنا كنت رفضاه.

هدى : لأ .. أنتى كنت مستنياه ولبستى الفستان الأزرق وحطيتى الوردة البيضا ورحتى الكوافير بالأمارة وفاكرة.. بالأمارة كعب الجزمة العالى انكسر ليلتها... اتشأمتى.

سنية : دى تفاصيل من خيالك أنا ما كنش عندى فستان أزرق ولا وردة بيضا ولا..." (المسرحية ص ٩)

ورغم الضغوط النفسية التى تمارسها (سنية) على (هدى) إلا أن هذه الأخيرة تأبى أن تنقاد لها ...

سنية : الناس مصالح.. كويس أنك عرفتى الحقيقة دى.. كويس إنك كسرتى الصورة المثالية من ذهنك كويس أن كفهمتى أن العالم اللى حوالينا ما يبرحمش ولا بيجامل.

هدى : أد كده بتكرهى الناس.

سنية : من عمايلهم.

هدى : ليه.؟

سنية : تفتكرى الناس عملت ايه ساعة ما أبوكى مات.. طمعوا فى المصنع وسرقوه بأوراق مزورة شريك أبوكى أخذ المصنع وسابنا.. الفلوس يا دوبك اللى فى البنك بنعيش بيها.. والبيت.. الناس كلها عارفة إنه شريك أبوكى حرامى صرخ فى وشه وقاله أنت حرامى جاوبينى..

هدى : ....

سنية : ليه.. لأن الناس تحب تشوف الدم وتشوف الإنسان وهو مصلوب وبينزف وهما بيبتسموا ويقزقزوا اللب؟؟.

هدى : والسماح فين؟؟.

سنية : السماح كان زمان.. كان زمان لما كان الواحد بيسأل عن جاره هو نام جعان والا شبعان فيه حد بيسأل عننا؟.

هدى : لأ..

سنية : لأ.. ليه؟

هدى : لأن ما لناش مصلحة مع حد دلوقت لا شركة ولا فلوس ولا مراكز.. الناس بتتصل بالناس علشان كده.

سنية : الناس يا حبيبتى مش ملائكة.

هدى : بس الخير لسه يا سنية فى الناس.

وتحاول (هدى) التعلق بأى قشة أمل ، ليزهر هذا الأمل بأشياء جميلة يكون لها وقعها فى حياتها، وإن كانت هذه الأشياء زائفة لا فرق بينها وبين السراب ، فالمرأة أحياناً وفى أحلك الظروف تسعى إلى خلق الحب والدفء فى حياتها حتى وإن كان ذلك عن طرق الحلم ، فحينما تنضب مشاعرنا من الحب وتجف مآقينا فى الدموع التى تغسل ذواتنا وتطهر أرواحنا من أدران كثيرة لطالما علقت بها ، حينما تضيق السبل بنا ، نسعى جاهدين لخلق الأشياء الجميلة والمشاعر الرقيقة التى نتعطش اليها فى حياتنا ، فبالحلم عاود الإنسان فى كثير من الأحيان بناء نفسه، واسترجاع ذاته الضائعة فى زخم الحياة وترهاتها المادية التى تقبض على أنفاسه ، وتحاول اغتيال ما تبقى من إنسانته العذبة بكل ما فيها من أحلام ومشاعر وعواطف ، وخيبات وانكسارات . هذا ما أدركته من خلال هذه المسرحية وربما هذا ما أراد "السيد حافظ" قوله ، ولقد نجح فى تصوير مشاعر (سنية) و(هدى) :

سنية :فيه إيه؟

هدى : ولا شئ أنا قلقانة وخايفة أنام مش عارفة ؟؟... أختى افرض خالك قال إنه جاى علشان يأخذنا معاه.

سنية : سبق وقلت لك.. أنا مش حا أسافر معاه ولا مع حد خارج البلد دى...
هدى : يمكن أحنا محتاجين نشوف الدنيا.
سنية : الناس هما الناس.. أفعالهم واحدة.. شرهم واحد.. خيرهم واحد...
هدى : بس الدنيا هناك غير هنا ؟
سنية : كل شئ عندى متساوى.. الخير .. الشرف الشرف.. الخيانة.. الليل والنهار.
هدى : معقولة .. إيه اللى حصلك ؟؟
سنية : أنا لا أسمح لخالك ولا لأى راجل يتدخل فى حياتى مرة ثانية ويدمرنى... بس أحب أقولك شئ ميش حد حيخلى باله منك إلا أنا ومفيش حد حيخلى باله منى إلا أنتى. (المسرحية ص ٢٣/٢٢)

وإجدنى مستغربة إلى حد ما من دقة تصويره (الكاتب) لأننى اعتقد أن المرأة الأديبة ستكون ربما أكثر دقة فى وصف مشاعر امرأة مثلها ، لأن لكلتيهما التركيبة نفسها ، وإن لم تكن لهما التجربة ذاتها. لكن ينجلى هذا الغموض إلى حد ما ، حينما نستحضر معلومة تخص الكاتب وهى أنه حاصل على دبلوم دراسات فى علم النفس ، وهذا ما ساعده ربما على النفاذ إلى أعماق الشخصيات واختراق ذواتها ، حتى الأقل منها ظهوراً. ولكن مع هذا أضيف أن تصويراً بهذا العمق لا يتاح إلا لكاتب هو إنسان بالدرجة الأولى وملتحم بالناس إلى حد كبير بالدرجة الثانية ، وهذا الالتحام يصل إلى حد الذوبان وهذا ما تعودناه فى كتابات " السيد حافظ " ، فالإحساس بالآخرين سلعة نادرة فى هذا العصر ، وقد تجد الكثير من القارئات سلواهن فى قراءة حالة مشابهة لحالتهن ، فحينما يعجر الإنسان عن إيجاد من يصغى إليه فالعزاء الوحيد يكون فى إيجاد من يروى له مأساة مشابهة لمأساته ، فيسلى همومه بأشجان وأحزان غيره وإن كانت هى ذات الهموم وذات الأحزان.

إن شخصيات هذه المسرحية تعيش صراعاً نفسياً

" هدى : ممكن ندخل ننام.

سنية : ننام .. طول عمرنا بنام .. أخذنا إيه .. الليل مشكلة كل شئ بيختفى.

هدى : أنا عايزة أخرج من سجنك ... من إحباطك .. من ظنونك .. من قلقك .. من كابوسك..؟ ...... حتى أنت يا مصطفى طلعت متجوز.. أنت الراجل الوحيد اللى حبيته فى حياتى اللى حسيت إنى ممكن أعيش معاه تحت سقف واحد وبيت واحد.. طلعت متجوز.. مش دى خيبة... (المسرحية . ص ٢٦/٢٧).

هدى : انتى ليه بتشوهى كل حاجة حلوة ؟

سنية : كل حاجة اتشوهت من زمان بس إحنا ساعات نحب نجملها ونتفاءل بيها من غير سبب.

هدى : أنت إيه ؟!

سنية : اختك.

هدى : إنتى شريرة.

سنية : مفيش حد خالى من الشر فينا " (المسرحية ص ٢٩)

وصراعاً اجتماعياً فرضته الظروف وتركيبة المجتمع وقيمه التى انهارت ، فى ظل التغيرات التى شهدها العالم ككل ، فالمجتمع العربى جزء لا يتجزأ من هذا العالم ، إذ الابتعاد عن العقيدة جعل مجتمعاتنا تتأثر بهذه التغيرات ، ليس من الناحسة الايجابية فحسب بل من الناحية السلبية أيضاً. فالمصلحة وحدها هى التى تجعل من الإنسان شخصاً ذا قيمة يحظى بالاهتمام من طرف الجميع ، فعلى قدر امتلاك الفرد للأموال والسلطة والجاه على قدر اهتمام الآخرين به. وهذا ما حدث مع (سنية) و(هدى) فبمجرد انتشار خبر عودة خالهما المليونير من الولايات المتحدة الأمريكية، إلا وتغيرت معاملة الجميع لهما، فهاتفهما الذى ما كان يرن

أبداً، أصبح لا يتوقف عن الرنين من فرط المكالمات للسؤال عن حالهما وعن موعد قدوم خالهما ...

" سنية : عجبك كده .. التليفون ما بطلش . هدى : شفتى إزاى خالك خلى الناس يتصلوا بينا. سنية: ناس منافقين؟ هدى : ليه؟ سنية : فاكرين إنه هيحقق أحلامهم " (المسرح ص ١٩/٢٠)"

وما أسوأ حال المرأة التى تجد نفسها بدون مال ، وبدون أب أو أخ أو زوج يحميها من غدر الزمان، فـ (سنية) امرأة منسية ولم يعد لها ى وجود سوى فى حياة (هدى) و(العم سليمان) هذا الأخير الذى يتحمل منها الكثير من العناء ، وكأن كل الوجوه الغائبة فى حياتها حاضرة فيه ، وقد عبرت (هدى) عن ذلك صراحة بقولها بأنه الرجل الوحيد فى حياتها بحكم انطوائها وانعزالها كلية عن المجتمع فلا علاقات اجتماعية لها ، إنها تنظر بعدائية شديدة إلى المجتمع وتحمله كل خيباتها وانكساراتها.

هدى : ساعات أحس أنك بتعاملى عم سليمان كأنه جوزك.

سنية : أخرسى يا بنت.. !

هدى : وساعات أحس إنك بتعامليه كأنه أبوكى.

سنية : دا أبويا !

هدى : ما هو يا أبوكى يا جوزك .. اختارى.

سنية : ما اسمحلكيش.. زودتيها .

هدى : وساعات أحس إنك بتعامليه كانه الإنسان اللى بيحميكى من العالم – لا بيخليكى تروحى السوق ولا تتعبى وكل حاجة تعوزيها يجيبها لك. (المسرحية ص١٥)

وإذا كانت (سنية) ترى فى البيت الحماية الكاملة ، فإن (هدى) ترى فيه سجناً يحد من حريتها وأحلامها وطموحاتها .

هدى : سجن .

سنية : بيت أبوكى سجن.. البيت اللى اتربينا فيه .. البيت اللى حمانا من

اللى يسوى وما يسواش.. سجن.

هدى : أيوه سجن.. أنا بسميه سجن.

سنية : البيت الواسع دا سجن.. الفيلا دى كلها سجن.. دا فيه ناس تتمنى تسكن فى ربعه.

هدى : السجن مش لازم يكون سغير والا كبير.. السجن يعنى الحياة.. ما يبقاش لها طعم ولا معنى.

سنية : البيت دا سجن ! كل جدار فيه حمانا من ألف عين بتبص علينا.. كل ليلة قضيناها فيه كانت لها طعم ولها ريحة طيبة .

هدى : أنا بطلت أحلم من يوم أبوكى وأمك ما ماتوا.. أول مرة أحلم امبارح من ساعة ما جه التلغراف عارفه يعنى إيه ..؟ يعنى خالك .. لس عارفنا.. لسه احنا جواه.. يعنى جاى لينا ياخذنا.

(المسرحية ص ١٦ – ١٧)

فبينما تجتهد (سنية) فى النأى والابتعاد عن الآخرين تسعى (هدى) إلى الاندماج فى المجتمع حتى وإن كانت مدركة لحقيقة كل ما تقوله (سنية).

سنية : ..... ساعات احس أنك غبية.

هدى : (وهى منفعلة) أنا مش غبية.. أنا فهمة كل حاجة.

سنية : فاهمة ايه؟

هدى : فاهمة أن مصطفى كان بيمثل علىَّ أنه فرحان.. وفاهمة أنه طمعان فى فلوس خالى.. اهمه إنه فاكر أن ورايا.. فاكر أننا معانا كنز وأنه ممكن يستولى عليه.. فاكر إنه يقدر يضحك علينا بشكله الحلو.

سنية : أما ليه مستمرة معاه عايزة أفهم.!؟

هدى : لو ما حلمناش كنا نموت كنا ننتحر يا أختى احنا فى زمن ردئ.

(المسرحية ص ٣٣)

إلا أنها تغض الطرف عمداً لتحيا على الأمل وإن كان زائفاً ، على الحب وإن كان كاذباً ، تضحك رغم إدراكها أن عمرها الحقيقى غير ما تصرح به للآخرين.

هدى : ... عندى ٢٩ سنة يا عمى سليمان وبقول ١٩ واختى ٣٩ وبتقول ٢٩ وبنضحك على بعض وبنكدب وبنصدق كدبنا!!" (المسرحية ص٣٦)
تستلذ الحياة بالكذب الذى تلف نفسها به ، وإن كانت فى قرارة نفسها تؤمن بالعكس ، وتدرك الحقيقة بكل تجلياتها إنها بكل بساطة تخلق عالماً يمتزج فيه الزيف بالحقيقة، والكذب بالصدق فى واقع ملئ بهذا وذاك، لا شئ إلا لتحيا الحياة بكل تفاصيلها.
وما أروع الخاتمة التى ختم بها الكاتب هذه المسرحية ، فبعد طول انتظار ، وأيام قليلة تترقب فيها الاختان قدوم الخال كانت دهراً بالنسبة لهما – وإن كان ذلك بادياً بوضوح على (هدى) من خلال تصرفاتها ولهفتها على استقبال الخال والذهاب إلى المطار قبل موعد وصول الطائرة بساعات ، ولم يكن يظهر على تصرفات (سنية) إلا أننا نحس وبطريقة خفية نتلمسها من لغة الكاتب أنها راغبة فى أن يصبح الحلم حققة ، ويكمن الاختلاف بينهما فى أن (هدى) شفافة ، ومشاعرها تلقائية ، لا تحرم نفسها ولا الآخرين من إبداء هذه المشاعر ، بينما (سنية) تقف على الطرف النقيض هى مبهمة وغامضة فى أحاسيسها دائماً – ولعى أفتح قوساً هنا لأقول (بأن اختيار الكاتب لشخصيتين تعيشان تحت سقف واحد وتختلفان فى الكثير من الأمور على المستوى النفسى والاجتماعى جعل العمل يبدو أكثر توازناً ، هذا التوازن أسهم بشكل كبير فى نجاح المسرحية ووصول الكاتب إلى المبتغى).
أعود إلى النهاية التى أرادها الكاتب – كما أرى – مفتاحاً للأمل الذى بنى على أنقاض أمل سرعان ما دفن كما دفن الحال الذى تنتظره الشخصيتان منذ سنوات ، ليكون باب الأمل والفرح مفتوحاً على مصراعيه بعد حضور (العم سليمان) لأخذهما معه إلى عرس ابنه ، فبابتسامة ربما ساخرة من حلم زائف بنيت علي أحلام وأحلام، رافقت (هدى) و(سنية) (العم سليمان) الحاضر بقوة فى حياتهما، أو ربما هى ابتسامة مشرقة أو ضحكة تتغلب

من خلالها كل واحدة منهما على هذه الخيبة الجديدة التى تضاف وستضاف اليها خيبات أخرى طالما أن الحياة مستمرة ، فكل شئ سيستمر ولن تتوقف الرحى عن الدوران .

عم سليمان : غصب عنكم .. أنا جيت أخدكم ومعايا أم العريس برة مستنياكم اتضلوا ..

سنية : حنا جايين معاك يا عم سليمان ما دام أنت جيت بنفسك يا أبو العريس. (موسيقى الفرح مع خروجهم يضحكون) (المسرحية ص ٤٢).

وفى الختام أجدنى قد قرأت هذه المسرحية مراراً ، ولكن مع كل قراءة جديدة كنت اكتشف فيها الكثير ، ولى أن أقول بكل صدق أن هذه المسرحية وثيقة هامة ، على طلبة علم النفس اعتمادها لاكتشاف وجه بل وجوه من مشاعر المرأة وأحاسيسها قالها الكاتب ، ولم تقو ربما المرأة على قولها بهذا الصدق وهذه الدقة.

<u>الهوامش :</u>

- **إمرأتان : مجموعة مسرحيات من فصل واحد . السيد حافظ . رؤيا مركز الكتاب العربى ط. ٢٠٠٤ . ١.**

١- خطاب النهضة والتقدم فى الرواية العربية المعاصرة : رزان محمود إبراهيم دار الشروق للنشر والتوزيع – عمان / الأردن – ط١ – ٢٠٠٣ ص ١٧.

٢- تحليل الخطاب الروائى : سعيد يقطين – المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٨٩ ص ١٩.

٣- م. ن . ص. ن

٤- م. ن. ص ٢٤.

٥- م. ن. ص. ن.

٦- شعرية الفضاء السردى : حسن نجمى – المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء ط١ . ٢٠٠٠. ص ٧٨.

٧- م. ن. ص. ن.

٨- م. ن. ص. ٧٩.

علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا
دراسة تطبيقية
بقلم بنيونس الهواري - المغرب

كم كنا نبحث عن حوار نبدأ به الرحلة لنمتطي قطار البحث والتحصيل ، فما أحلى أن نحقق هذا الحلم، أن نعانق عشق المغامرة نفتش فيها عن زاد الحصيلة لبلوغ المراد. فهل هذا يعني أننا لا زلنا نحلق في سماء العبث؟ أو أننا محونا رعشه الكلمات الخرساء ووصلنا إلى شاطئ الأمان؟.
لعل من الأسباب التي دعتني إلى اختيار موضوع كهذا "التجريب في مسرح السيد حافظ: حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان" نموذجاً ، أولاً: اهتمامي بالمسرح ومن جهة ثانية طبيعة موضوع التجريب وحيوية مضامينه وأشكاله ، خاصة إذا تعلق الأمر بمبدع مثل السيد حافظ وهذا بالرغم من صعوبة الطريقة في بادئ الأمر وتقل أبرز هذه الصعوبات هو قلة المراجع. لكن تأكد لي مع مرور الوقت إنني كنت محظوظاً حينما كان لي الشرف أن يشرف الأستاذ/ مصطفى رمضاني على بحثي. وله يعود الفضل في اختيار موضوعي ، إذ لم يبخل علي بتوجيهاته ومساعدته. كما يعود الفضل للمبدع المصري السيد حافظ الذي لمست فيه رحابه صدوره ، والذي أقدر فيه روح السخاء والعطاء.
وتبعاً لما جرت عليه العادة ، فإنه يجب أن نشير إلى أهم المحاور التي اشتمل عليها هذا البحث:
المدخل وتناولت فيه مراحل المسرح العربي بإيجاز ، تحت عنوان: المسرح العربي من المصادرة إلى البحث عن الذات ، وهو عبارة عن نظرة تاريخية حاولت فيها تتبع مراحل المسرح العربي انطلاقاً من تأثره بالغرب في فترة الترجمة أو الاقتباس ، مروراً بمحاولة المسرحيين العرب في إيجاد قوالب جديدة للفن الدرامي. وهي مرحلة حاولت أن تبحث عن نفسها لكنها لم تستطع أن تتخلص من التبعية من أشكال العداء الأجنبي، وهذا قبل أن يهتدي المسرح العربي إلى التجريب كأسلوب جديد يحاول البحث عن الذات.
الباب الأول: إرهاهات التجريب في المسرح العربي:

الفصل الأول: التجريب في المسرح العربي وهذا انطلاقاً من: تأثره بالغرب ، ثم تفكيره في عملية التأصيل.

والفصل الثاني: التجريب في مسرح السيد حافظ وهذا من خلال ، موقع السيد حافظ في المسرح التجريبي.

الظروف التي أحاطت به ، والصعوبات التي واجهته مع الإشارة إلى بعض أعماله المسرحية.

الباب الثاني: حضور الجانب التجريبي في مسرحية السيد حافظ حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان".

الفصل الأول: التجريب الفكري في المسرحية ، مع إبراز أهم المضامين التي حملتها هذه التجربة:

- رحلة الإنسان بين الحلم والواقع.
- رصد الواقع بتناقضاته وأوضاعه المتردية.
- الفعل الثوري بين الاستحالة والأمكان.
- المظاهر الفكرية التجريبية في هذه المسرحية.
- الهدف من تأليفها.

الفصل الثاني: التجريب الجمالي في المسرحية، وهذا من خلال: الصراع الدرامي.

- الحدث.
- الزمان.
- المكان.
- الحوار.
- الشخصيات.
- اللغة.
- خاتمة.

المسرح فن مستورد، بل بعيد عن التربية العربية، تلك فكرة انساق

وراءها العديد من الباحثين الغربيين والعرب على حد سواء.
في ضوء هذه المعادلة ، هل يمكن الحديث عن مسرح عربي؟ وما هي السبل الكفيلة لتأكيد أو نفي ذلك؟ سؤال جدير بالطرح والتساؤل ، لكن قبل ذلك لابد من التأكيد على أن الفن الدرامي تربي في التربة العربية – ولو في أشكاله البسيطة – ، لكن تعاملنا مع هذا الفن هو الذي قلب حتما تلك الموازين. وبمعنى آخر إن ممارستنا هي التي ستحدد لنا ذلك.
فهل الحديث عن مسرحي عربي ينحصر ضمن ما هو في ماضينا وذاكرتنا؟ أو أن مصالحتنا مع الغرب كفيلة بتحقيق هذا المشروع؟ لا شك في أن انكماشنا على الذات لا يفيدنا قطعاً، كما أن ذوباننا في الغرب يؤدي بنا إلى الطريق السدود. وبهذا الشكل سنأخذ معادلة أصعب من الأولى.
لكن ما ينبغي التأكيد عليه – وهو ما لا نستطيع إنكاره أن الاستفادة من موروثنا الثقافي والحضاري ستكسبنا الثقة التي افتقدناها منذ زمن بعيد. لكن ما يمكن أخذه بعين الاعتبار هو أن هذا الماضي لا يمكن أن يكون مجرد تراكم لما هوآت، فالماضي ما هو إلا إضاءه لحاضرنا ، هذا الحاضر الذي ينبغي أن يكون في علاقته مع الماضي علاقة إضافة لا علاقة تراكم، كما أن الاستفادة من التجارب الطلائعية العالمية لا يمكن أن نستهين بها ، لأن علاقة الثقافات تبقى واردة. كما أن الاحتكاك سيطور ولا شك هذا الفن وهذا ما أكده محمد زهير في معرض حديثه عن مسرح الهواة بالمغرب: "إن التجارب الناضجة في مسرح الهواة يقترن تعاملها مع التجارب الطلائعية في المسرح العالمي ، ببحث دؤوب في التراث الفني والثقافي الشعبي والنخب ، وطنيا وقومياً من منظور معاصر ، وتوظيفهما دراميأ كتوظيف الحلقة والرأي وبعض العادات الشعبية والتقاليد والشخصيات والأحداث والمواقف التاريخية والرموز التراثية: توظيفاً إحالياً بحيث تضيء الحاضر وتسهم في الوعي بشروطه عبر الوعي المخصوص بالماضي ، بمعنى آخر فأنها لا تقرأ الماضي قراءة تراكم، ولكن قراءة

نقدية تحقق إضاءة ، وفي الآن ذاته وعياً بشروط الحاضر"[١].

أن الحديث الذي أثاره الباحث ضمن كلامه عن المسرح الهاوي بالمغرب ينطبق على المسرح العربي ككل ، على اعتبار أن المسرح المغربي جزء لا يتجزأ عن المسرح العربي. وهي التفاته جريئة تأكد على أن التعامل مع الماضي لا يقف عند الذوبان في هذا الحاضر، بل باعتباره جسراً يوضح الرؤية وينمي شروط هذا الحاضر.

ترى كيف تعامل المسرح العربي مع ذلك لتحقيق أصالته وتجدره؟ هل في مغازلته للغرب؟ هل فى مغازلته للغرب؟ أم بالتعبير عن ذاتيته؟ إن الإجابة عن هذا السؤال لا يمكن أن نحسم فيها إلا بتتبع الأشواط التي قطعها المسرح العربي.

تلك مسيرة لا شك أنها تراوحت بين المد والجزر قبل أن تستوي على سوقها ، وقد رسختها تجارب أو بالأخرى مرحلة الاقتباس والذوبان في الغرب. والتي دشنها" مارون النقاش" في ترجمته لمسرحية "البخيل لموليير" ، والذي اعتبر أن المسرح ذهب إفرنجي مسبوكاً عربياً. ليتبعه في ذلك كل من " يعقوب صنوع موليير العرب " وأبو خليل القباني" وهي محاولات أقل ما ننعتها به أنها شكلت مرحلة الاقتباس والرتجمة لا غير ، أدت بالمسرح العربي إلى الضياع، كانت استجابة لمرحلة المناقفة التي مست الفنون الأدبية كان الفن الدرامي من واجهاتها الرئيسية.

فهل سيستفيد الجيل القادم من ذلك؟ أو أنه سيواصل تبعيته للغرب؟ وهي المرحلة التي أعقبت ثورة ١٩١٩ بمصر ، قبلة المسرح العربي، والتي يمكن أن ننعتها بالبحث عن تجذير الفن الدرامي على الساحة العربية. فهل وقت هذا الحيل في تأدية هذه الرسالة؟

---

(١) محمد زهير: المسرح المغربى والبحث عن هوية فاعلة مجلة التأسير (المغربية) السنة الأولى العدد الأول يناير 1987 ص: 40.

إن ما يمكن استخلاصه من إنتاج هذه الفترة في الفن المسرحي ، أنه لم يستطع التخلص من الإرث الارسطي والذي ظل يتقيد بالوحدات الثلاث (الزمان والمكان والحدث) وبذلك لم يستطع هؤلاء الرواد الانفلات من القبضة الأجنبية ، وهذا ما أكده "أحمد شوقي في مصرع كيلوبترا" فبالرغم من كونه بشر بميلاد مسرح غنائي إلا أنه لم ينج من الاسقاط ، لذلك غلبت الغنائية في مسرحيته. هذا ما لم يكن في استطاعة الجمهور العربي أو يتقبله. وقد تبعه في ذلك تلميذه "عزيز أباظه في مسرحيته التاريخية الناصر" على شكل شعر ، فكانت أن لاقت نفس المصير. ثم توالت المحاولات مع "محمود تيمور" في مسرحيته "صقر قريش" ، والتي وإن كانت توحي بتنفسات جديدة ، فإنها لم تحمل أي جديد على المستوى الفني. وما يقال عن هذه التوجهات يمكن أن تنطبق على مسرحياته "أهل الكهف" – شهر زاد ... لتوفيق الحكيم.

إن ما ينبغي لا زالت تسجيله على هذه المرحلة ، وبالرغم من بحثها الدؤوب في التراث والتاريخ العربيين لا زالت ترتدي ثياب غربية ، بل ولا زالت ترى المسرح العربي في الآخر. فقد يقول قائل إن بحث هؤلاء في الماضى وذاكرة الثقافة العربية خطوة عملاقة نحو التأسيس. قد يصدق ذلك من وجه واحد ، إلا أنه في المقابل لا زال يدين للغرب وينحني أمامه. وهذا ما أبرزته فكرة التعادلية التي كانت مسماً خاصاً بالحكيم، وفي هذا الصدد يشير "توفيق الحكيم" إلى تجربته فى أهل الكهف:" فِإن المقصود عندي لم يكن مجرد أخذ قصة من الكتاب الكريم ووضعها في قالب تقليدي ، بل كان الهدف هو النظر إلى أساطيرنا الإسلامية بعين التراجيدية الإغريقية. هو إحداث هذا التزاوج بين العقليتين والأدبين" [١].

---

(١) عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى الطبعة الأولى سنة 1985 منشورات درا الثقافة البيضاء سلسلة الدراسات النقدية 3 : 51.

وهي إشارة تؤكد بالطبع تلك البرزخية التي ظلت حاضرة في إنتاجات "توفيق الحكيم" بالرغم ما احتوته من أبعاد فكرية ، والتي لم يكن في وسعها أن تشفع ما ذهب إليه هذا الأخير. آية ذلك أن أعمال هؤلاء اتجهت إلى الماضي إلا لمجرد الاحتماء ، إذ أنها لم تستطيع أن تنفض عنها غبار التبعية وفي ذلك يقول المرحوم/ محمد مسكين: "لهذا تم التوجه إلى الماضي كلية كآلية دفاعية ضد أشكال الإحباط التي تمارسها الحاضرة الغربية على الذات العربية. أن هاتة الحالة العامة أفرزت مسرحياً – وعلى المستوى النقدي والتاريخي خطاباً مسرحياً تبريرياً ينكفئ على ذاته ، ولا يبحث في تاريخ المسرح العربي إلا بهدف الاحتماء"(١).

وعلى الرغم من ذلك تبقى التفاته هؤلاء جديرة بالتتبع، كونها جاءت بوعي جديد بضرورة التجديد. إلا أن ذلك وجد وبشكل واضح في المرحلة التي أعقبت ثورة ١٩٥٢.

وهي محاولات جاءت لتزعزع ما كان سابقاً ، تعي بضرورة الانسلاخ عن الغرب. وبالتالي تدافع عن الإحباط الذي كرسه الاستعمار. وهكذا كان الفن الدرامي مجالاً أو منصة للدفاع عن الحرية والاستقلال ، ورفض أشكال التبعية في كل المستويات. وفي الوقت نفسه تحاول أن تشرك الجمهور العربي في العمل المسرحي، بعدما ظل لفترات طويلة بعيداً عن هذا الفن دون إغفال الجوانب الجمالية في العمل المسرحي.

فهل حالف هؤلاء المبدعين الحظ في تحقيق ذلك؟ وما هو نصيب تلك الجوانب الجمالية في أعمالهم؟ . مرة أخرى كان التراث والتاريخ العربيين هو الهاجس الذي شغل بال الكثير، وهذا للتصدي لأشكال التغريب الاستعماري. فهل تمكن رواد هذه الفترة من تحقيق ذلك؟ أم أن ذلك بقى

---

(١) محمد مسكين: المسرح العربى الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية مجلة الوحدة السنة الثامنة العدد 94 – 95 يوليو أغسطس 1992 ص: 7.

مجرد احتماء كما سبقت الإشارة إلى ذلك؟.

إن ما ينبغي تسجيله على هذه الفترة كونها، قد دشنت عهداً جديداً ينم عن رؤية واضحة توحي بالانفاق. وفي هذا المجال – وعلى سبيل المثال لا الحصر – يمكن أن نسجل محاولات "نعمات عاشور" رائد المسرح الاجتماعي ، التي أبدى فيها وعيه بمشاكل الشعب اليومية ، التي زاد من حدتها المستعمر ، وهي محاولات تحمل دعوات توحي بالإنفلات من الغرب ، وهذا من خلال محاولته في الخمسينات "الناس اللي تحت" ، ومحاولته في الستينات" الناي اللي بره" . والتي تدعو إلى إقرار الدموقراطية والحرية والتغيير الاجتماعي ، وهذا يتضح أيضاً من خلال اللغة المستعملة التي تقترب أكثر من الجماهير ، لتفض حدود النص الأدبي الذي ظل الفن الدرامي حبيساً في إطاره ولفترات طويلة.

وعلى نفس الاتجاه وإن كان بشكل آخر ، دأب "صلاح عبد الصبور" إلى الاتجاه إلى التراث الصوفي من خلال مسرحيته مأساة الحلاج" ، مع إدخال الفن الشعبي على مسرحيته، وهي محاولة كانت مؤهلة ليتقبلها الجمهور ، ما دامت تزاوج بين التاريخ والشعر هذا الفن الأخير الذي تقبله الجمهور لتجذر تربته في التاريخ العربي.

أن هذا الجرد التاريخي لا يهدف إلى التاريخ فحسب ، بل يسعى بالأساس إلى تجذير هذا الفن من خلال الاستفادة من الأشواط التي قطعها. ومن تم تجاوز ما هو كائن إلى ما هو ممكن – على حد تعبير الباحث عبد الكريم برشيد".

بقى إلا أن نتساءل ، ما هى نهاية الطريق؟ وبالتالي استطعنا أن نمثل مسرحنا العربي. أم أن الفن الدرامي لازال يحتاج إلى نفس جديد ، وكيف يمحى تلك البداية الخجولة التي ظل ولفترات طويلة محاصر تحت رحمتها.

في الواقع إنها ليست سوى البداية ، وكشأن كل بداية لابد أن تكون محتشمة ومتذبذبة في آن واحد. وعلى هذا الأساس كان علينا أن تختزل

تلك المراحل ونبحث عن انطلاقه جديدة ، من شأنها أن تعيد أو بالاخرى تسعى إلى التأسيس. وهذا يعني أن المسرح العربي لازال يبحث عن ذاته لتجاوز فترة المصادرة. فإلي أي حد استطاع المسرح العربي أن يكتشف هديته؟ وهل تحقيق هذا المشروع لابد أن ينطلق من فراغ ليبدأ من جديد أو يستفيد مما هو معطي؟ وهل من خلال نفسه أو من خلال الآخر أسئلة تحدث لنا الحرج بلا شك ، لكنها في الوقت نفسه تنير لنا الطريق.

لدخول مغامرة من هذا الحجم ولاكتشاف ما هو جديد ، علينا أن نجرب وهل في وسعنا؟

أم لازلنا نفتقد الوسائل للبحث عن التأسيس ، والتأسيس مرتبط بالتجريب.

ترى ما هو التجريب؟ وما هي الارهاصات التي قطعها هذا الفن الجديد؟ ثم ما هي ملامح هذا التجريب في المسرح العربي؟

أسئلة ستجيب عنها بلا شك الفصول القادمة من هذا البحث، التي سيتولى جيل الستينات فما بعد تحمل عبئها. بالرغم من كونها ستتطلب منهم الكثير والكثير!!.

فهل تم لهم ذلك أو أن مسئوليتهم ستكون صعبة وشاقة في نفس الوقت؟

قبل إعطاء تعريف حول مفهوم التجريب ، يجدر بنا القول أن المسرح العربي ظل لفترات طويلة يبحث عن نفسه ، حتى يمكنه أن يتخطى هويته المصادرة فهل أتيح له ذلك؟

أو أنه لازال ينقصه الشيء الكثير؟

انطلاقاً من المراحل الأولى للمسرح العربي، وقبل أن يدخل غمار التجريب ظل الفن الدرامي بعيداً عن الثقافة العربية. بدءاً مما كرسته فترة الترجمة أو الاقتباس التي أقل ما ننعتها بأنها اتسمت بمرحلة الضياع، كما أنه في مسيرته الموالية لم يكن ليبلغ هديته ، بالرغم من بحثه الدؤوب في التراث والذاكرة الشعبية. بل على العكس ظلت القوالب الغربية حاضرة أو شاخصة في جسده. وهي خطوة لا زالت تحتاج إلى نفس جديد يراعي كل

الشروط والمكونات الكفيلة بتحقيق هذا المشروع. يقول الدكتور مفيد الحوامدة متحدثاً عن غربية الظاهرة المسرحية: "ولعل أسباب غربة الظاهرة المسرحية بشكلها القائم عن الوجدان العربي، هو لا شرعية ولادتها في الثاقفة العربية. بل استقدامها من الغرب بشكل مكتمل. كما أردد مع الآخرين القول بأن استيرادها من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية، أدى إلى إجهاض الجنين الشرعي الذي كان يتطور بشكل أصيل في الثقافة العربية، أو بشكل أدق إجهاض جنبين شرعي كان ينبغي أن يكون قد ولد فيها، بعد أن حانت الظروف واكتملت".

ذلك هو حال المسرح العربي قبل مرحلة الستينات فقد ظل بعيداً عن مقوماته ومكتسباته الذاتية ، بعدما كان يملك الوسائل لتمثل نفسه. لذلك جاء جيل الستينات ليعي خطورة الطريق الذي ينتظره، ويعمل على تكريس هذا المشروع. انطلاقاً من تجاوز ما هو معطي والتفكير في عملية التأسيس، لهذا كان التوجه إلى التجريب. وفي ذلك يقول رضوان حداد: "حاول المسرحيون العرب من خلال التجريب تأسيس مسرح عربي أصيل معلنين ثورتهم على السائد. وظهر التجارب لا دعى أنها حققت المسرح الذي نريد ولكنها – وهذه أضعف إيجابية – استطاعت توجيه الفكر الجماعى وخلخلة المفاهيم ، وخلق قناعات بضرورة التغيير. وتأسيس الواقع الجديد. والإنسان الجديد، والثقافة الجديدة ضداً للثقافة المحلية التي ساهمت في احباطات الإنسان العربي على عدة مستويات.

وهكذا كان التجريب تحدياً صارخاً في وجه كل ما من شأنه أن يعكر صفو مسيرته الحقيقة ، التي كان ينبغي أن يسلكها، لخلق رؤية بناءة وشجاعة في آن واحد. ومن هنا يمكن القول إن التجريب جاء عن نتيجة للوعي بضرورة الانزياح عن المكرور الجاهز والبحث عن الجديد. وهو ما سيجرنا حتما إلى الإشارة إلى الإرهاصات التي بها المسرح العربي، ولكن قبل ذلك ، لابد من إعطاء مفهوم حول التجريب. ترى ما هو المعنى الذي

يمكن أن يحمله هذا المصطلح؟وهل احتضنته الثقافة العربية أو أنه فن وافد عنها؟ . لعل تتبعنا لهذا المصطلح يؤكد أن إعطاء تعريف جامع ومانع يبدو صعباً، بل على الأكثر من ذلك يشير البعض إلى استحالة إعطاء تعريف حوله. وفي ذلك يشير المخرج المصري رأفت الدويري قائلاً: "أنه لا تعريف محدداً للتجريب فلا نهاية لعمل المجربين. وبالتالي فإن تعريف التجريب مستحيل" (٢) وهذا ما يؤكد أن مصطلح التجريب لم يأخذ معايير ثابتة. وغير بعيد من الرأي السابق ، يقول الدكتور محمد شيحه: "التجريب يكشف أن هناك محاولات لتعريف التجريب، لكن هذه المحاولات لم تضع تعريفاً مانعاً جامعاً للتجريب. (٣).

إلا أن طبيعة موضوعنا تفرض علينا إعطاء تعريف للتجريب. يقول المخرج المصري كرم مطاوع مقدما مجموعة من التعريفات: "والتجريب حالة من حالات الإبداع المسرحي" (٤). التجريب رقبة في التطوير كحالة ثقافية وسياسية وفنية " (٥). ويقول أيضاً: "المسرح التجريبي هو محاولة للتخليق فوق الواقع، وصولاً إلى تحقيق حلم التطور الفني الذي هو في الوقت نفسه ليس منفصلاً عن حلم الإنسان الذي يهدف الوصول لحالة أفضل" (١).

أما بول شاؤول فيتحدث عن معنى التجريب بقوله: "التجريب لحظة كاسرة ومكسورة مسبوقة وغير مسبوقة، وعندما تتكرر التجربة تصبح قديمة" (٢).وعلى هذا الأساس فحركه التجريب مستمرة، تسعى دائماً إلى البحث عن الجديد. بغية تطوير القديم دون أن تلغيه انطلاقاً من البحث والتحصيل: "إن التجريب في الفن بصفة عامة، وفي المسرح بصفة خاصة، عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداعات المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة. وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل " (٣). وغير بعيد من هذه الآراء السابقة نصادف تعريفاً لنسيم إبراهيم" التجريب في المسرح هو ارتياد لون جديد

بغية الخروج عن المألوف الموجود للشعور بالتناقض مع هذا المألوف التقليدي، والإحساس بأنه لا يعبر التعبير الحقيقي عن رؤية المجتمع.. ومن هنا يكون التجريب هو سبيل البحث عن شكل ومعنى جديدين يكونان أكثر ملائمة وأكثر تعبيراً عن قالبنا وروحنا. وأكثر كشفاً عن تيمات حياة الشعب في غالبيته العظمى، ومفارقات هذه الحياة وتخديمها التخديم الفني الصحيح" (٤). وفي تعريف موجز – يكاد يجمع التعريفات السابقة يردف على شلش قائلا: "لعل أبسط إجابة هي: أن التجريب في الفن هو التجديد، أي كل محاولة للخلق والابتكار ينتج عنها جديد يضاف إلى الرصيد العام لهذا الفن أو ذاك" (٥).

وخلاصة القول، إن التجريب هو حالة من حالات الإبداع، تتوخى تخطى السائدة والمكرور وصولاً إلى التغيير. لكنه بالمقابل تجاوز لا يلغى السابق بالمرة، بل يرصده ويضيف إليه في محاولة للتمرد عليه بغية تطويره. فهل هذا يعنى أن التجريب ينطلق من فراغ؟ ، أم أنه لا يقوم بمعزل عن هذا الواقع؟ سؤال يجدر بنا أن نطرحه، وعن كون التجريب ينطلق من فراغ فهذا غير وارد ، أي لا يمكن قيام تجريب في غياب هذا الواقع بمختلف مكوناته الثقافية والفنية والجمالية. التي يمكنها أن تطعم التجريب برؤى وتنفسات جديدة وفي ذلك يشير الدكتور صبري حافظ بأن "الوعي لما يطمح إليه التجريب ليس بنفي القديم ، بل يفهمه وينظمه. لهذا فتحقيق عملية التجريب لا تلغى أي طرف في العملية الإبداعية بل على العكس، فإن كل العناصر تتظاهر بكل أشكالها ليصبح هذا اللون متكاملاً، لهذا يمكن القول إن التجريب جاء كمرحلة حاسمة وخطيرة في تاريخ المسرح العربي، وعياً بأنه يسعى إلى التغيير والتجذير، وبالتالي محاولة جبارة تتجاوز الجاهز والمكرور لا يتجاوزه كلية، بل بالاستفادة منه ومحاولة تطويره وبعثه من جديد، بتكييف ميكانزماته وشروطه، ولهذا الغرض جاء التجريب كمحل حقيقي يتوخى التأسيس" وعلى اعتبار أن التأسيس هو

إقامة مسرح بصيغ جديدة، يكون من البداية أن كل عملية تأسيسية لا يمكن أن تنطلق من فرغ. وبالتالي تقوم على غير قناعة وشعور جاد بضرورة تغيير السائد.

وبهذا كان البحث عن قالب مسرحي متميز، هو الهاجس الذي شغل بال كثير من الباحثين سواء مبدعين منهم ، أم نقاداً أم منظرين. لأن تحقيق مشروع مثل هذا لا يمكن أن يقوم بمعزل عن الطرف الآخر. إذ لابد من تكاشف هذه العناصر لإعطاء دفعة جديدة نحو الجديد انطلاقاً من التجريب. ترى ما هي الإرهاصات التي قطعها التجريب، أو بالأخرى التي أحاطت به قبل أن يتخذ ممارسته الفعلية؟ هنا لابد من الإشارة إلى أن ثمة عوامل عديدة دفعت هؤلاء إلى التفكير في التأسيس لعل أبرزها شعور المسرحيين العرب بالحرج تجاه الآخر. ولذلك يمكن اعتبار مرحلة الستينات منعطفاً جديداً في تشكيل الإرهاصات الأولى لعملية التجريب، وهي محاولات على قرار سابقاتها كانت لابد أن تتأثر بالغرب، لا سيما وأن موضوع التجريب كان حديث العهد، حتى بالنسبة للغربيين، لكن ما يمكن الأخذ به ، أن ظروف الأول تختلف عن الثاني. ذلك موضوع سنتحدث عنه قبل أن نشير إلى بعض المحاولات التجريبية في العالم العربي، ستكون مصر أكثر حظاً باعتبار أنها ظل للممارسة الفن الدرامي. وعلى هذا الأساس شكلت مرحلة الستينات، مرحلة هامة في تاريخ المسرح العربي، إذ مثلت الإرهاصات الأولية للتجريب. وهنا لابد من الإشارة إلى التجارب الرائدة في هذا المجال، سواء على المستوى الإبداعي. أو النقدي، أو التنظيمي. ولتكن أول محطة مع توفيق الحكيم من خلال عملة الإبداعي "يا طالع الشجرة سنة ١٩٦٢" . فهل وفق الحكيم في ممارسة التجريب والتبشير بميلاده؟

إن المتتبع لهذه المسرحية – وبالرغم من التفاتتها نحو الجانب التراثي ، استناداً إلى توظيف الحكاية الشعبية، كمحك لهذه الممارسة التجريبية لم تستطع التخلص من التبعية الغربية، في أشكالها الفنية بالدرجة الأولى ،

يقول الدكتور عبد الرحمن بن زيدان: "على أنه كان يتقدم بهذا الاتجاه بحذر شديد وتردد ووجل ، يدل على أنه لم يخرج من دائرة السحر الذي شغفه في التراث الغربي. وأنه لا يبدو مؤمنا أو متحمساً للقالب الاستقلالي الذي يصفه بدلالة أنه لم يطبقه في مسرحياته اللاحقة، كما أنه لا يترك فرصة إلا ويؤكد إيمانه بتفوق وتحضر النمط الغربي الذي ألفه ويقلده". ذلك أن الحكيم بالرغم من توجهه هذا ، لم يستطع الانفلات من الوصاية الغربية – على الأقل فيما يخص إقحامه للشكل الأوربي، وكأننا أمام مسرحية إغرقية لا يميزها عدا الاسم . وقد تبلور هذا التوجه بشكل واضح من خلال دعوته إلى "قالبنا المسرحي" سنة ١٩٦٦ . وإن كان في ظاهرة يغرينا بعمل تأصيلي فإنه على العكس، مما جعل الباحث المغربي عبد الكريم برشيد يقول عن هذه الدعوى: "وفيه يدعو إلى الصيغة المسرحية التي عرفت في المجتمع العربي منذ القديم ، وفي صيغة : الرواية – المقلد – الرواية المداح". لكن هذه الدعوة وإن كانت تستلهم التراث الحكواتي – إلا أن هذه المحاولة لم تنج من الصدام الذي فرضته الثقافة الغربية ، بل وأعلن الحكيم نفسه صراحة حين قال: "أنادي أيضاً بنفس الوقت بالاحتفاظ بالخط الذي سرنا فيه حتى لا ننفصل عن المركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطوراته".

وهذا الزعم الذي ذهب إليه توفيق الحكيم مؤداه هو اللحاق بالركب الحضاري، لكن ذلك هل يتم بهذا الشكل؟ قبل الإجابة عن هذا السؤال بودنا أن نضيف أن ما خلفته هذه التجربة أقل ما ننعت به أنها محاولة جريئة وخطيرة في آن واحد، كونها لم تستوعب الشروط والإمكانيات التي تحكم تجربة المسرح العربي. لأنها اكتفت بالنص الدرامي، دون أن تتعدى إلى ما هو أعمق . وهذا بالرغم من كونها ركزت على الجمهور بكسر الحواجز بين المؤدين والمتلقي. إلا أنها لم تستطع أن تتملص من جاذبية التبعية التي كان الحكيم مشغوفاً بها، وفي ذلك يقول مفيد الحوامداة: "أن التبعية

لهذا التصور القائم – كما يرى الحكيم – هو دليل على الحضارة والتحضر، بل يجد فيه كل النفع لثقافة العرب في دائرة التبعية". فهل نجح الحكيم بذلك في تحقيق "القالب المسرحي" في جانبه التطبيقي ، لعل أبرز إجابة هي التي صاغها عبد الرحمن بن زيدان: "عندما نقول أن التطبيق هو المقياس الصحيح لتقويم مثل هذه الرؤية التنظيريه ، فإننا نقصد بذلك أن الحكيم لم يستطع أن يقنعنا بصحة هذه النظرية ، لأن الأصول التي صاغها من التراث الشعبي أصبحت مهتزة ومشوشة أثناء التطبيق العملي القائم إلى انتقاء ما هو غربي ليصبح مادة للشكل المقترح. أنه شكل غير عملي ، لأن الحكيم لم يستطع أن يصب فيه مضموناً وفكرا عربياً،. فالحكيم في إقدامه على الجانب التطبيقي في كتابه: "قالبنا المسرحي" في جزئه الثاني، جعل مسرحيات عالمية مادة للاختبار ليكون من خلالها رؤية عن الفكر والمضمون العربيين. أو ليس تراثنا غير قادر على استيعاب مثل هذا التطبيق؟ وتطالعنا في نفس الفترة محاولات تجديدية واعدة، دشنها يوسف ادريس: "وفي سنة ١٩٦٤ ظهرت ليوسف ادريس في مجلة الكاتب بحث مطول يدعو فيه إلى إيجاد صيغة جديدة، وعنده أن الينابيع الأصلية التي يمكن أن تستمد منها هذه الصيغة هي: "السامر وخيال الظل والأراجوز "وبعد ذلك ظهرت له مسرحية" الفرافير" كمحاولة عملية تطبيقية لطروحاته النظرية". وهي التفاته محمودة نحو الينابيع الأصلية، والتي من شأنها أن تخلق مسرحاً فعالاً في الأرضية العربية. فهل نجحت هذه الدعوة؟ أم أنها نحت منحى مغاير يبعدها عن الهدف المرسوم؟.

تلك وقفة سنحاول التصدي لها بعد أن نعرض لمجموعة من الآراء التي أثيرت حول تجربة يوسف ادريس. فكان أن تضاربت بين السلب والإيجاب، وفي هذا الشان يقول كرم مطاوع "متحدثاً عن تجربته في هذه المسرحية" "إنها كانت تطرح مستويين متوازيين، الأول: المضمون الذي يشكل العلاقة بين السيد والمسود. والثاني: الشكل ومن خلاله ظهر تمرد إدريس على

الصيغ الكلاسيكية والمسرح الأرسطي". وهو طرح تبنته أيضاً الدكتور نهاد صليحة مشيدة بعمل إدريس: "تعتمد قيمة يوسف إدريس المسرحية على دعوته في التجديد ، إلا أن هذه الدعوة كانت مؤسسة على ثقافة مسرحية واسعة، والفرافير خير دليل، وأنه عندما بحث عن الأصالة المحلية المصرية، استطاع أن يقيم جسوراً أوصلته بالتراث العالمي، وليس فقط تراث الكوميديا الشعبية. وإن مسرح يوسف إدريس مستفز للذهن ولحظات البهجة فيه قليلة".

فهل هذا يعنى أن التراث والعود إليه قادر على استيعاب هذه الدعوة؟ أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مغالطة حاول من خلالها إدريس سد الفجوات التي وقع فيها؟.

ذلك ما سنحاول أن نجيب عنه من خلال بعض الآراء ، ولتكن البداية مع الرأي الذي ذهب إليه الدكتور على الراعي الذي يبدو أنه متحمساً لهذه الدعوة ، عندما ألح "على أهمية متابعة ودراسة أعمال يوسف إدريس المسرحية والتنظير لها، من أجل إيجاد مسرح عربي مصري، وهي تلك الدعوة التي حملها يوسف إدريس عندما قدم مقالته "نحو مسرح مصري" وفي مسرحياته التي بدأها" ملك القطن " اللحظة الحرجة" – التي جاءت تطبيقاً لنظريته.

وهذا ما يدفعنا إلى الإشادة بأعماله ، بالرغم ما اكتنفها من نقائص. ويكفيه فخراً أنه حاول معانقة الإشكال التعبيرية البسيطة التي ترتد إلى أصول بعيدة، تعود إلى ما قبل السامر. والتي تعد بحق: "مؤشراً على ظهور وتصور جديد لدى المسرحيين العرب. يدفعهم إلى الانسلاخ عن الغرب وعن أشكاله الدرامية.. مما كان حافزا بأن يدفع العديد من الفعاليات إلى تمثل الفن الدرامي، وشحنه من جديد بتوجيهات مقبولة وواضحة: "لقد فتح يوسف إدريس باب التنظير بجرأة ، جعلت اللاحقين الذين جاءوا بعده يستفيدون من دعوته إلى مسرح السامر. لهذا ظهرت

دعوة توفيق الحكيم إلى قالبة المسرحي ، وعلى الراعي إلى مسرح الارتجال ، وسعد الله ونوس إلى المسرح المفتوح أو مسرح التسييس. ثم عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي إلى المسرح الاحتفالي ، ودعا عز الدين المدني إلى المسرح التراثي، وفرقة الحكوات الشعبي وكذا فرقة الفوانيس والسرادق وصلاح القصب. ولا تزال الدعوات إلى مسرح عربي هي الهم المشترك".

وبغض النظر عن هذا المسار الذي اتخذه يوسف إدريس في إيجاد لبنة جديدة ، كانت لها كلمتها في الدفع بتأصيل المسرح العربي وتجذيره ، إلا أن ذلك ، لا يغض الطرف عن المزالق التي وقع فيها حينما أقدم على الجانب التطبيقي: "إنه ورغم أهمية التطور النظري الذي طرحه يوسف إدريس فإنه – في نظرنا – لم يبدع مسرحاً مصرياً خالصاً، ولا مسرحاً عربياً . لأنه حين طرح ذلك لم يستطع أن يتخلص من إطار المسرح الغربي بكل تقاليده الفنية...... بل إن المضمون الذي حاول استغلاله داخل شكله المقترح في: الفرافير ظل تعبيراً عن قضايا مغرقة في التجريد، داخل أجزاء عجائبية وفنطازية ساحرة فيها الحديث عن الحرية المطلقة بحوار جدلي يفتقد خفة روح وارتجالية السامر. إلا أن هذا الهجوم لا يمكنه أن يغض الطرف عن محاولة يوسف إدريس في إرساء دعائم المسرح. خصوصاً وأنها تزامنت مع ميلاد مسرح الجيب الذي ظهر سنة ١٩٦٢ بإشراف من الدولة ، والذي كان يديره سعد أردش ، والذي لم يكن في مقدوره الوصول إلى ما كان منتظراً منه. لأن: "مفهوم التجريب الذي أعلن عن وجوده في الممارسة عن مسرح الجيب عام ١٩٦٢، لم يتبلور بشكل واضح وجلى". ونفس الرأي تجده عند نسيم إبراهيم: " .. ولكن مسرح الجيب لم يلبث أن تجمد وتوقف عند حد التقليد والعيش على فتات الغرب، ولم يتقدم إلى الخطوة التالية. وهي التجريب في مجال اكتشاف القالب المسرحي المصري، وتهاوت رسالة مسرح الجيب".

ومع إخفاق مسرح الجيب في تأدية رسالته ، ظهرت دعوات أخرى في محاولة لتمثيل المسرح العربي على وجهه الأفضل ، فتمخضت عنها تنظيرات جديدة ، كالتي دعا إليها الدكتور/ على الراعي في: "الكوميديا المرتجلة سنة ١٩٦٧ ضمن فيها مجموعة من الخطوات أهمها الجمع بين القالبين السياسي والشعبي ، وإشراك الجمهور في العملية الإبداعية ، وتوظيف كل الإمكانيات – الاحتفالية في الفن الدرامي. مع اعتماده على الأساليب الارتجالية للممثلين ، لخدمة الأبعاد الجمالية.

ترى هل وفق الدكتور/ على الراعي في البحث عن قالب مسرحي جديد؟ لنتريث قيلاً قبل الحسم في هذا الموضوع، وليكن سبيلنا بالتوسل لبعض الآراء الواردة في هذا المجال ، من وذلك ما أشار إليه الباحث عبد الرحمن بن زيدان: "أننا نرى أن مثل هذه الدعوة خصوصاً إذا وضعناها على محك التجربة والتحليل والمناقشة".

فالاقتراح الذي جاء به على الراعي، يصب في الدرجة الأولى على إقضاء الكلمة في العمل الإبداعي. مما يجعله خاضعاً للارتجال والتلقائية. هذا ما يطرح أمامناً مشكلة غياب النص المسرحي، فهل يمكن الحديث عن عمل أدبي بدون نص؟ هذا لما لا نتفق فيه مع منظرنا العربي وأن كان تسوله بالطقوس العربية القديمة يقوم على إلغاء الحواجز بين الممثل والجمهور: "فالا رتجال إذن ليس مجرد تقنية فنية كما قد يظهر ، لأنه دعوة لإقصاء المقدس وذلك بحثا عن التحقيق المدنس. وإبعاد للكلمة الاهوت من أجل أن يحضر الجسد البشري الإنساني".

هذا ما يجعل هذه الدعوة معرضة للجدل والمناقشة، كونها تستند على طروحات وافدة أرساها دلارتي فحاول معها الراعي أن يدمجها في المسرح العربي. هذا ما لم يكن مقبولاً ، سيما إذا وضعنا في عين اعتبار واقعنا العربي وما ينطوي عليه من خصوصيات فكرية لا تنسجم مع ثقافتنا العربية. وإن كانت في جانبها الفني لها ما يبررها.

ومهما تعددت الآراء واختلفت ، لا يسعنا إلا أن ننصف هؤلاء المبدعين الذين سعوا إلى تأصيل المسرح العربي على كافة مستوياته، وهذا بالرغم من أننا: "نجدها متناقضة وهي تقدم مشروعها أو رؤيتها للعملية المسرحية في إطار التجريب، وهذا التناقض – في حد ذاته – مسألة إيجابية لأنه يعمق الجدل الثاقفي حول هذا المصطلح الوافد على المسرح العربي مع بداية الستينات ، كمرحلة عرفت كثيراً من التحولات والتبدلات في الوعي التاريخي العربي وما تركه من تأثير في الحركات الفكرية والثقافية والفنية بإنتاج أسئلة المرحلة ، والتي لا تزال تملك شرعيتها إلى الآن، لأنها تملك المحرك الأساس لمفاهيم التجريبية.

وفي الواقع أن التجريب في المسرح العربي في بدايته الأولى، قد بدأ متأثراً بالغرب وهكذا حظيت أعمال صمويل بيكت باهتمام المسرحيين العرب، ومما جعله ذلك ما دعي إليه مسرح الجيب بمصر بترجمة مسرحية نهاية اللعبة سنة ١٩٦٢ دشنت أول مغامرة تجريبية وإن كانت تدين أكثر للغرب. وعلى نفس النهج ذهب الطيب الصديقي إلى ترجمة عمل نفس الكاتب في انتظار جودو والذي استبدله بمسرحية في انتظار مبروك، وهي محاولات سعت إلى تجذير التجريب في المسرح العربي، بالرغم من شغفها بالنموذج الغربي: "أود أن أعلق على قضية التجريب هذه ، فقد بدأت حقيقة لتقليد الغرب ولكن الأمر لم يقتصر على هذا بل إن المسرح قدم نماذج من المسرح الإفريقي والإيطالي ومسرح تشيكوف وغيرها".

فهل هذا يعني أن التجريب في المسرح العربي بتقليده للطبابع الغربي يلغى تميزه؟ وبالتالي ينفي محاولة بحثه عن الذات؟ والواقع أن التجريب في المسرح الغربي: "ينطلق من الكفر – في مفهومة الملائكي "الكفر بالمسرح التقليدي والمسرح السائد ، وهو كفر يتعدى المسرح الفن ليشمل كل الكفر التقليدي ، بكل ما فيه من المفاهيم والقيم الماضوية العتيقة".

أما في المسرح العربي فِإنه يتخذ منحاً آخر ليصبح: "التجريب بداية الطرق

البحث عن صيغة عربية في المسرح".

فإذا كان الفن الدرامي في الغرب يسعى إلى هدم السابق والثورة عليه ، فإنه لدينا يتخذ صيغة أخرى يتوخى من خلالها التأسيس. لقد: "انبثق التجريب لدينا من تحليل الحرام جمالياً ، وليس دينياً".

كما يشير إلى ذلك عبد الرحمن بن زيدان وهو رأي لا يختلف عما أورده ممدوح عدوان: "الغرب يجرب كي يجدد، ونحن نجرب كي نجدر".يبقى لظروف نشأة المسرح التجريبي سواء في الشرق أم في الغرب خصوصيته وتميزه.

وهو ما يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار، فإذا كانت لظروف الحرب العالمية الثانية، هي التي حركت المبدعين في الغرب إلى تقويض التقاليد الارسطية والذي كان نتيجة الشعور بالضياع، وما خلفته الحرب من هزات ونكبات على نفسية الإنسان الغربي الذي دفعته إلى التعبير عن "لا معقولية" هذا العالم وتفاهته. وهكذا ساهم كل من: يوحي يونسيكو الروماني الحنسية ، وألبيركامي الفرنسي وصمويل بيكت وغيرهم إلى الثورة ضد أشكال الإحباط الذي مارسته ظروف الحرب، وقد عبر عن ذلك يونسكو بقوله " إنني أشعر في بعض الأحيان أن العالم

يبدو في نظري خالياً من المعنى، الحقيقة تبدو لي غير حقيقية والواقع غير واقعي.".

أما بالنسبة للعالم العربي، فأن نكسة حزيران ١٩٦٧ كانت مرحلة حاسمة في التاريخ فهي فترة المرارة التي تجرعها الإنسان العربي، مرارة الهزيمة التي هزت كيانه. لقد فقد كل شيء وهزم.

النكسة اتخذت أبعاداً أخرى ليكون البحث عن مسرح تجريبي أصيل هو الهم الذي كان ولا يزال يشغل بال الكثير من المبدعين العرب، وهذا لا يتأثر.

يبدو في نظري خالياً من المعنى، الحقيقة تبدو لي غير حقيقية والواقع

غير واقعي.".

أما بالنسبة للعالم العربي، فإن نكسة حزيران ١٩٦٧ كانت مرحلة حاسمة في التاريخ فهي فترة المرارة التي تجرعها الإنسان العربي، مرارة الهزيمة التي هزت كيانه. لقد فقد كل شىء وهزم عسكريا واقتصادياً. فهل في وسعنا أن نصفع فكرياً؟ ذلك هو المنفذ الوحيد الذي يمكنه على الأقل أن يحفظ ما ء الوجه ترى ما هي السبل لتحقيق ذلك؟.

قبل الإجابة عن هذا السؤال ، وما ينبغي أن نؤكد عليه أن التجريب في محاولاته الأولى قد بدأت فعلاً محتشمة ، إلا أنها مع النكسة اتخذت أبعاداً أخرى ليكون البحث عن مسرح تجريبي أصيل هو الهم الذي كان ولا يزال يشغل ببال الكثير من المبدعين العرب، وهذا لا يتأثر طبعاً ، إلا بالاعتماد على المكونات المحلية التي يحفل بها الإنسان العربي، من خلال مخاطبة وجدانه وذاكرته الشعبية. حتى يكون التواصل مزدوجاً بين المبدع والمتلقي، بل وتصبح تلك الحدود ملغاة ، لذلك يبقى التفكير في الإنسان العربي رهانا في تحقيق خطاب أصيل.

عسكريا واقتصادياً. فهل في وسعنا أن نصفع فكرياً؟ ذلك هو المنفذ الوحيد الذي يمكنه على الأقل أن يحفظ ما ء الوجه ترى ما هي السبل لتحقيق ذلك؟.

قبل الإجابة عن هذا السؤال ، وما ينبغي أن نؤكد عليه أن التجريب في محاولاته الأولى قد بدأت فعلاً محتشمة ، إلا أنها مارست التواصل مزدوجاً بين المبدع والمتلقي، بل وتصبح تلك الحدود ملغاة ، لذلك يبقى التفكير في الإنسان العربي رهانا في تحقيق خطاب أصيل.

يبدو في نظري خالياً من المعنى، الحقيقة تبدو لي غير حقيقية والواقع غير واقعي.".

أما بالنسبة للعالم العربي، فإن نكسة حزيران ١٩٦٧ كانت مرحلة حاسمة في التاريخ فهي فترة المرارة التي تجرعها الإنسان العربي، مرارة

الهزيمة التي هزت كيانه. لقد فقد كل شيء وهزم عسكريا.
يبدو في نظري خالياً من المعنى، الحقيقة تبدو لي غير حقيقية والواقع غير واقعي.".
أما بالنسبة للعالم العربي، فإن نكسة حزيران ١٩٦٧ كانت مرحلة حاسمة في التاريخ فهي فترة المرارة التي تجرعها الإنسان العربي، مرارة الهزيمة التي هزت كيانه. لقد فقد كل شيء وهزم عسكريا واقتصادياً. فهل في وسعنا أن نصفع فكرياً؟ ذلك هو المنفذ الوحيد الذي يمكنه على الأقل أن يحفظ ما ء الوجه ترى ما هي السبل لتحقيق ذلك؟.
وغير بعيد من هذا الرأي يذهب عبد الكريم برشيد إلى القول بأن: "المسرح الغربي يوجد الآن في زمن التأسيس، وهو مع ذلك ولو أنه في نقطة الصفر، له تاريخه وذاكرته. هذا التاريخ موجود أمامه وليس خلفه ... وبهذا فإن بناء المسرح لا يمكن أن يتحقق في غياب بناء الإنسان. لن نعرف حدود مسرحنا بدون معرفة حدود شخصيتنا وهويتنا. ". ومفاد هذا القول أن تأسيس مسرح عربي مغاير لا يمكن أن يتأتى إلا من خلال الالتفاته إلى مكوناته الثقافية والتاريخية ، والتي هي موجودة لديه حتى يمكن لنا أن نخلص لهذا الإنسان الذي يصنع المسرح، وصنع من أجله هذا الفن. بالمقابل فهو توجه لا يلغى الاستفادة من التجارب العالمية الرائدة. ووعياً منها بهذا المشروع، توالت التجارب في محاولة لخلق قناع التبعية، بعد أن حان الوقت لتأسيس خطاب مسرحي أصيل يستمد روحه من تلك القدورات التي أتيحت له بعد الهزيمة ، كما كانت الظروف مرشحة بالوعي بهذا الموضوع بل أصبح من الواضح أن رسالة المسرح لا تنحصر في بوتقة التسلية والضحك ، بقدر ما هي رصد لهذا الواقع وتعريته وركوب التراث والتاريخ العربيين باعتبارهما جسريين يوصلين إلى هذا السبيل. خلصت في نفس الوقت هذه المحاولات إلى أن المسرح لا يمكن أن يختنق. الصديقي يدعو إلى صيغ تجريبية واعدة: "حاول فيها أن يهرب من

الحجارة بحثاً عن الناس".

وهو ما كرسه أيضاً من خلال أعماله "واد المخازن – المولى إسماعيل – المغرب واحد – ديوان – سيدي عبد الرحمن المجدوب" وهي في مجملها تعتمد التراث كمحك حقيقي يتأتى معه للمسرح أن يخطو بتباث نحو انطلاقه جديدة.

وتقوم في مجملها على كسر الجدار بين الممثلين والجمهور، بخلق صيغ تواصلية كالتي نجدها مع الراوي والحلقة ، وهي محاولة لا تقل أهمية عما عمل به عبد الكريم برشيد في مسرحيته "عطيل والخيل وأبارود "التي ترجع إلى الأسطورة بجذورها، لكنها تبقى مرتبطة بالواقع حاول فيها برشيد أن يقيم مسرحاً داخل المسرح.

وقد توجهت هذه المحاولات لتحقيق الاحتفالية كمشروع تجريبي بالمغرب لتكون بذلك هذه التجربة: "أول نظرية في المغرب حاولت الاستجابة لضرورة تأصيل الظاهرة المسرحية، وذلك من خلال بياناتها وكتابتها التي تعلن عن النقلة الأصيلة في المسرح العربي عبر إثارة الأسئلة الصعبة المرتبطة بإشكاليته وتبعيته للغرب. وكذلك عبر اقتراح تصورات جديدة لوظيفته ومكوناته الأساسية المتجدره أصولها في الذاكرة الشعبية".

وفي نفس المرحلة جاءنا المبدع الجزائري "عبد الله ولد كاكي" من خلال مسرحيته "كاراكوز" بأشكال تعبيرية نافذة إلى التاريخ والحكاية الشعبية ، كالتي نجدها في ألف ليلة وليلة ، معتمداً على خيال الظل في تحريك شخصياته . وعلى المستوى الإبداعي أيضاً نسجل محاولات عديدة لكل من نعمات عاشور رائد المسرح الاجتماعي ، وألفرد فرج وعز الدين المدني وغيرهم. بالإضافة إلى أعمال كل من صلاح عبد الصبور "الأميرة تتنظر سنة ١٩٦٩ ليلة والمجنون سنة ١٩٧٠ بعد أن يموت الملك سنة ١٩٧٣ وهي محاولات تتوخى الجمع بين التراث واستخدام الشعر بوصفة كيانا مقدساً لدى العرب. دون أن ننسى أعمال المبدع العراقي يوسف العاني في

مسرحياته المفتاح سنة ١٩٠٨ الخرابة سنة ١٩٧٠ وهي محاولات رام من خلالها إلى الجمع بين الأسطورة والواقع، بجمعه بينما هو أسلوب تجريدي وواقعي.

أما على المستوى التنظيري ، فيمكن أن نشير إلى دعوات كل من المبدع السوري سعد الله ونوس في "بيانات لمسرح عربي جديد" سنة ١٩٧٠ من خلالها إلى التسييس في المسرح. وهذا طبعاً بالموازات مع الأحداث التي عرفتها هذه الفترة في العالم العربي عقب هزيمة يونيو وقد كان صدى ذلك في دعوته التنظرية في مسرحيته الملك هو الملك وتقوم في مجملها بوعي منه على ضرورة مشاركة الجماهير العريضة بما فيها الكادحة منها في العمل المسرحي، وتكسير تلك القوالب الجاهزة رافعاً شعاره: " ينبغي أن نشحن لا أن نفرغ".

كما حرص أيضاً على عقلة عرسان على الوظيفة الحقيقية التي ينبغي للمسرح أن يسير ، ومخالفاً في ذلك – بريخت – الذي يرى المسرح في جانبية التعليمي ، إذ أعرب عرسان عن ذلك قائلاً في معرض حديثه عن المسرح: "يحب أن يحافظ على مقوماته كفن قادر على التثقيف، والتغيير أو التحريض على التغيير، لكنه لا يسخر كوسيلة دعائية إعلامية مع أو ضد. لأن المسرح كجهاز مرتبط بالثقافة وليس بالإعلام ، والإعلام كما تعرف جهاز تحرك قد يتغير بغير السياسات ، ولكن قيم الإنسان ثابتة وباقية تحتاج إلى عطاء أكثر التزاماً بالاستراتيجية الفكرية".

وهي خطوة هامة نالى بها عقله عرسان إلى أن المسرح لا ينحصر في هذه المهمة الضيقة ، بل إن رسالته بالغة الأهمية من حيث قيمة الثابتة والسامية.

وبنفس الوعي حدا رياض عصمت إلى مفهوم الثورة في المسرح. التي لا تعنى انقلاباً بقدر ما هي وسيلة لا غاية في حد ذاتها ، تسعى إلى تحطيم ذلك الجاهو. فهذه الإشارة ضمنته إلى خطوات التجريب ودعائعه إذ يقول:

"أنه ليس سلاحاً انقلابياً ، وهو نادراً ما يؤدي إلى مظاهرة وإنما هو تفاعل بين إنسانين ، فنان ومتفرج ليبقى هذا المسرح الثوري تحطيماً للتقليدي والمألوف في الشكل والمضمون والإنتاج. وخروجاً عن المجالات الضيقة إلى الشوارع والساحات والأماكن الأثرية ، وهذا سيخلف مناهج حديثة أمام الممثلين والمخرجين والمؤلفين العرب".

إن هذه الدعوات تكاد تتقرب في وحدة الرأي والأهداف ، يمكن أن تستخلص منها، أنها تسعى إلى تكييف كل المكونات الثقافية والفكرية للإنسان العربي، ومعايشة همومه وقضاياه ، انطلاقاً من كون المسرح رسالة سامية ذات قيم ثابتة تسعى إلى معانقة الإنسان في قضاياه، متوسلة في ذلك إلى إيجاد قوالب وصيغ جديدة تتناسب مع طموحات هذا الإنسان، ولا نغترب عنه.

وكان لهذه الصيحات وقعها على المستوى الإبداعي، جسدتها العديد من الفعاليات الشابة في الوطن العربي، وهكذا توجت جهودها بميلاد العديد من الفرق والجمعيات المسرحية" السرادفات المصرية" – الحكوات الشعبي اللبنانية – الفوانيس. بالإضافة إلى العديد من الأعمال الأخرى التي ظهرت في هذه الفترة لا يسعنا المجال للحديث عنها جميعاً.

فهل مهمة المسرح العربي تنتهي عند هذا الحد؟ وبالتالي استطاع أن يرسم خطاه الثابتة؟ أم أنه لازال يحتاج إلى مكانيزمات جديدة تكون قادرة على هذه المهمة الكبيرة حتى يمكن للتجريب أن يحتوى على سوقه . ذلك ما سيتكفل به أحد الإعلام في المسرح في المسرح التجريبي وهو "السيد حافظ" هو الذي كانت عصارة جهوده هي التي بوأته هذه المكانة بدون منازع وحتى لا نسبق الأحداث ، سوف نفرد فصلاً خاصاً عن هذا المبدع لنؤكد أو ننفي ذلك. وهي فرصة ستمكننا من التعرف على بعض المحاولات التي تزامنت مع انتاجات السيد حافظ.

الفصل الثاني

قبل الحديث عن التجريب في مسرح السيد حافظ يجدر بنا أن نتوقف عند معرفة هذا الاسم، ترى من يكون السيد حافظ؟

لعل طرحنا لهذا التساؤل قد يكون من نافلة القول، ولكن نظراً إلى أن كثيراً من القراء في المغرب يجهلون إبداعاته، وبل وحتى اسمه. هي التي دفعتنا إلى هذه الوقفة.

في البداية لن تكون مغالين إذا قلنا أن السيد حافظ من رواد المسرح التجريبي. ليس في مصر وحدها بل يمتد إلى الوطن العربي ككل ، مما يجعله يقف في مستوى أعمال كبار المسرحيين العالميين. قبل أن نصدر هذا الحكم الذي قد يقلق البعض أو يزعجهم. لابد أن نتعرف إلى هذا الاسم – ولو بإيجاز – فالسيد حافظ من مواليد الإسكندرية بمصر سنة ١٩٤٨ حاصل على الإجازة في الأدب والفلسفة ، له دبلوم في علم النفس العام بجامعة الإسكندرية. كما عمل مديراً لقطاع الدراما بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية بالإضافة إلى اشتغاله منصب مدير المسرح الطليعي. كما أشرف على الملحق الأدبي لجريدة صوت الأمة بأبي ظبي، ثم عمل مراسلاً صحفياً في الخليج بمجلة الوطن العربي الذي تصدر بباريس ومجلة الثقافة العربية. ويعود له الفضل في تأسيس المسرح التجريبى والمسرح الطليعي وجماعة الاجتياز بالإسكندرية. كما شغل منصب رئيس تحرير مجلة رؤيا بالإسكندرية إلى حدود سنة ١٩٩٠. ومن جملة أعماله:

- كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى ١٩٧٠.
- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث ١٩٧١.
- الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء ١٩٧١.
- والله زمان يا مصر ١٩٧٣.
- حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان ١٩٧٩.

- هم كم هم ولكن ليسواهم الزعاليك ١٩٧٩.
- ظهور واختفاء أبي ذر الغفارى ١٩٨٠.
- الحانة الشاحبة العين تتنظر الطفل العجوز الغاضب.
- حبيبتي أميرة السينما ١٩٨٢.
- حكاية الفلاح عبد المطيع ١٩٨٢.
- سيزيف القرن ٢٠: ١٩٩١.

ولم يقتصر جهد مسرح السيد حافظ على الكبار، بل توجه إلى الأطفال إيماناً منه بالدور التربوي والإصلاحي الموجه إلى تنشأ الأجيال الصاعدة ومن بين إبداعاته في هذا المجال.

- مسرحية الشاطر حسن ١٩٨٣.
- سندرلا ١٩٨٤.
- سندس ١٩٨٥.
- فارس بنى هلال ١٩٨٧.
- بيبى والعجوز ١٩٨٨.
- حكاية لولو وكوكو ١٩٩٠.

بالإضافة إلى العديد من الأعمال الأخرى، ولم يتوقف دوره على الكتابة المسرحية، بل امتد إلى الإخراج المسرحي، منها مسرحية الزوبعة لمحمود دياب، والحبل ليوجين أونيل، وسهرة للمقاومة لمحمود درويش وسامح القاسم.

دون أن ننسى إسهاماته في مجال القصة، ومنها مجموعاته القصصية سيمفونية الحب.

بعد هذه الإشارة الموجزة إلى حياة السيد حافظ وأعماله، يجدر بنا أن

نشير إلى الظروف التي أحاطت بإنتاجاته، وبالتالي ساهمت في بلورة أعماله الإبداعية، لأن أي مبدع وكيفما كانت طبيعة أعماله لابد وأن تتضافر مجموعة من الظروف تؤثر سلبياً أو إيجابياً على مسيرته الإبداعية.

من المعلوم أن السد حافظ اقترن زمن ولادته بسنة ١٩٤٨ وهي فترة يوحي الشيء الكثير فهو تاريخ: "محصور بالدمع والدموع في السجل المعاصر للأمة العربية بحروف من دل وعاره: ضياع فلسطين، وقيام اسرائيل تحقيقاً لوعد بلفور ولأحلام التلمود.

وقد شهدت الساحة العربية بعد هذا التاريخ ، مجموعة من التحولات مع نهاية الستينات لعل أبرزها هزيمة حزيران ١٩٦٧. وبكل ما أفرزته من تناقضات أعلنت عن هشاشة الواقع الساسي العربي المتردي، والذي كشف عن زيف الأنظمة العربية التي كانت تلهث نحو الحقيقة المزيفة والمشوشة. والتي زادت من محنة الإنسان العربي وهو يتجرع مرارة الهزيمة ، في الوقت الذي كان ينتظر من هذه الأنظمة اتخاذ إجراءات فعالة وملموسة يكون في مستوى الحدث إلا أنه سرعان كما اكتشف عكس ذلك إذ ما فتئت هذه القيادات تتستر وراء الشعارات الكاذبة والمزعومة، وهذا ما لم يكن كفيلاً بأن يلخص مزاعمها. بل ودشنت مع مرور الوقت تواطئ مع الامبريالية إليه والصهونية.

ساعتها لم يكن الشباب العربي المتحمس بمعزل عن هذه الأوضاع لهذا تعالت صيحاته للكشف عن هذا الواقع المزيف والمتردى في آن واحد.

وعلى العموم يمكن القول أن النكسة بقدر ما أعلنت عن التراجع العربي، ممثلة في أنظمتها في القدر الذي حمست الإنسان العربي الطموح والتواق إلى الخلاص والحرية، هذه الظروف تظافرت كلية على السيد حافظ بوصفة يمثل هذا الشباب المتذمر الذي توالت عليه العديد من الهزات: "فكاتبنا إذن من جيل عاش صباه ويعيش شبابه ملتاعا يكتفي بسلسلة من الهزائم

الوطنية والقومية، وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر، والاشتراكية والعدالة، والعتق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة وما حاربت من أجل الخلاص منه أجيال ١٩١٩ 1946 – وما قامت من أجله ثورة يونيو ١٩٥٢ وما تلاها من ثورات في الوطن العربي..

ومفاد هذا القول أن هذا الجيل الطموح جيل ما بعد النكسة. والذي ينتمي إليه السد حافظ ، في الوقت الذي كان يحلم فيه ببزوغ الحرية والعدالة، بأن تراجع الأجهزة الحاكمة أوراقها من جديدة نجد فيه هذه الأجيال محاصرة بأوضاع مزرية ، بعدما أن غلقت في وجهها كل المبادرات التي تتيح لها الفرصة بأن تعبر عن همومهاً ، بل والأكثر من ذلك صار الشعب – بشرائحه المغلوبة على أمرها – معرض لمجموعة من الانتهاكات التي تقبر أحلامها.

فكان أن أدى ضريبة التجاوزات التي ما فتئت هذه القيادات تسعى وبدون عناء لممارساتها.

هذا ما يدفعنا إلى القول إن السيد حافظ من خلال أعماله، قد وجدت هذه الأحداث بزخمها أن يعبر بفكرة الصاخب عن الحاجة بالتعبير عن قضايا الخلاص وإقرار العدالة الإجتماعية والتي كانت تأخذ حصيلة الأسد في جل أعماله. فإذا كان جيل الستينات قد تخصص للتجربة الاشتراكية الناصرية ، فإنه على العكس من جيل السبعينات الذي كانت توجهاته أكثر نحو قضية الديموقراطية: "ومن هنا كان غياب عامل التحرر السياسي الداخلي والممارسة الدستورية خاصة في فترة التحديات الداخلية والامبريالية قمينا بأن يدفع جيل السبعينات لأن يهتم بالديموقراطية أكثر من القيم السياسية الأخرى".

وهذا طبعاً في خضم هذه الأحداث التي طرأت على الساحة العربية، لقد سقط رمز الزعامة وأصبح العمل الواعي والمسؤول من لدن الجماهير العربية هو السبيل الوحيد لتجاوز الأزمة، حتى يمكن إصلاح ما تبقى ، من

هنا أصبحت هذه القضية تطفو على السطح أكثر من القضايا الأخرى. وإذا كان السيد حافظ ينتمي إلى جيل السبعينات فهل هذا يعني أن ثمة قطيعة أحدثها مع جيل الستينات؟ وهو سؤال يتبادر إلينا وهذا بالموازاة مع الأحداث والمستجدات التي برزت على الساحة السياسية ، والتي ستؤثر على المجال الثقافي.

من هنا يمكن القول إن التجريب عند السيد حافظ وإن كان صداه يعود على بداية الستينات ، الذي اتضح خاصة مع أعمال توفيق الحكيم ويوسف إدريس وتنظيرات على الراعي وغيرهم. إلا أن هذا التجاوز قد تعمق أكثر مع جيل كاتبنا مما جعله يتبوأ مكانة متميزة ليس على المستوى المحلي في مصر فحسب ، بل على المستوى العربي، كما جعله ينفرد عن بقية المحاولات التجريبية السابقة والتي تتوسل بتلك الازدواجية بين التأصيل والتغريب مما يجعلها تتسم الخجل والتعثر.

إن ما يجعل السيد حافظ يحتل هذه المكانة، هو تتبعه لتلك الظروف والأحداث التي عرفتها مصر والعالم العربي. بل وامتدت تجاربه لتترجم كل الأوضاع بتقلباتها ، فمحاولاته لا تحصل همم الإنسان العربي وحده بل تنسحب على الإنسانية ككل: "والسيد حافظ من الكتاب الذين يجعلون مسؤولية الغد على أكتافه وفي أعناقه فهو يخوض غمار معركة الحق والحقيقة والأشياء الخالدة: وهو يرفض أن يكون ملتزماً بالأفكار المجردة أو باطاله التفكير المجرد. فمسرحة يتكلم عن كل الأزمان الإنسانية فهو يتكلم عن قضايا إنسانية متعددة. فقد سعى بتجاربه لتغطية كل ما يشغل الإنسانية، وما تعيشه من معاناة من خلال التنديد بالوضع الراهن ، الذي يغلب عليه التناقض وانعدام المساواة ، بل وواكب عن كثب كل ما من شأنه أن يشل حركة الإنسان مما يجعل أعماله تتميز بالخلود كونها تثير مجموعة من القضايا التي تهم الإنسان ككل ، مادامت الحرية حقاً جماعياً. ومن ثم سار السيد حافظ بمواقفه الشجاعة في محاولة لتعرية هذا الواقع

على مختلف الواجهات: "إن السيد حافظ من كتاب المسرح الإنسانيين ليس بنزعته نحو العدالة في الحياة فقط، ولكن اندماجه هموم الحياة العربية ككل، في تعبها الإنساني والمحاولة العاجزة عن خلق نظام يحقق مجتمعاً جديداً تتحقق فيه سعادة تمسح التعاسة والاندحار في أعماق الإنسان العربي السيئ الحظ".

فبقدر ما كان الوضع متخصصا بالتناقض بقدر ما كان السيد حافظ قريباً من مواكبة الإنسانية في همومها. فإذا كانت كتابات رشاد رشدي مثلاً في نفور الفترة تدعو إلى الترويج للأفكار الساداتية، كالدعوة إلى إحقاق السلام والتي جاءت في الواقع لإخفاء ستار معاهدة "كامب ديفد" التي جاءت لترسم التراجع الذي وقعه النظام الحاكم. وهذا ما جعل نعمات عاشور يتحدث عن تجارب رشاد رشدي، ومن سار على هدية: "يأخذ رشاد رشدي وتلاميذه بزمام الأمور للحلول محل مسرح الستينات بقطاعه العام بمسرحيات تكتب للمناسبات السياسية الساداتية كالدعوة إلى السلام ومقاومة الاتجاهات التقدمية والترويج للانفتاح".

وهي صورة للمسرح وما آل إليه، بأن انحسرت رسالته في تمرير الخطابات السياسية الباهتة والخالية من كل المحتوى. في وقت كان على المسرح الجاد تجنب السير بخطوي ثابتة إلى رسالة المسرح الذي لا زال يبحث عن ذاته. وهكذا اتجهت بعض الكتابات إلى المغالطات وهذا ما فعله "فوزي فهمي" الذي أتجه إلى مسرح الهروب باللجوء إلى التراث اليوناني الذي لم يكن كفيلا بأن ينفض غبار التبعية بقدر ما كان يتشبث لها: وقد علق نعمات عاشور على مسرحيات فوزي فهمي مقولة: "هي مسرحيات تتنمى في المقام الأول إلى جيل يحمل فكرة الثرثرة والجدل السوفسطائي العقيم المفلس أي أكثر مما تحصل أي فكر آخر.

وهي سمة كانت تميز جل معاصريه – السيد حافظ هذا ما حمسه أكثر للدخول في مغامرة التجريب، وبالتالي الإعلان عن التصدي لكل أشكال

الإحباط التي حاولت الجهات المعنية بالشؤون الثقافية التصدي لكل المحاولات الهادفة إلى الكشف عن الواقع، لكن السيد حافظ بجرأته المحنكة استطاع أن يتجنب المزالق التي وقع فيها معاصروه بأن رفع شعار التجريب للبحث عن قوالب جديدة من شأنها أن تشحن المسرح العربي بتنفسات جديدة.

فالأوضاع السياسية لم تكن وحدها شغل السيد حافظ بل كان للحياة الثقافية آثار جعلته إلى البحث عن جديد، لما يقدم في مسارح القطاع العام والخاص والتي أصبحت منصة للضحك والتسلية. وبالتالي يمكن القول إن الحياة الثقافية لم تكن أحسن حالاً مما آلت إليه الأوضاع السياسية: "إن تردي السبعينات لم ينعكس على المسرح فقط، وإنما امتد إلى كل مظاهر الحياة الثاقفية الأخرى...... ولأن المسرح كان أكثر حساسية من غيره فقد انعكست عليه كل المظاهر السلبية الأخرى". ذلك أن المسرح هو الوحيد الذي بإمكانه أن يعبر عن آلام وطموحات الإنسان المصري بالرغم من الوسائل التي اتخذتها الدولة للحد من نشاطاته انطلاقاً من الرقابة المفروضة على كل النصوص التي كانت تحمل أفكارا ثورية ... وهكذا فقد المسرح رسالته المنوطة به وكان هذا حال مسرح القطاع العام والخاص الذي وصل إلى طريق مسدود: "يضاف إلى هذا كله أن مصر كانت تعاني ليس فقط من جملة التحولات السياسية والاجتماعية المتردية ، وإنما أيضاً من وجه المسرح التجاري الرديء الذي كان يلعب دوراً مناقضاً لدور المسرح ورسالته الإيجابية". وهو أمر اتضح من خلال الأعمال المقدمة في هذا الإطار ، والتي كانت تبحث عن الضحك الرخيص وبهذا أنحسر المسرح في شبابيك التذاكر: "وقد هبط المسرح إلى الحضيض أو كان فقد وقع المسرح العام في براثن الجمود والروتين ، وتصلبه في قوالب من التقليدية والتقليد. مما جعل الكثيرين ينقضون من حوله، وأما مسارح القطاع الخاص فتندفع وراء الألوان السياحية العالمية والهازلة والتي تلعب

على أوتار غريزية في الإنسان".

وهو حال لا يمكن أن يكتب عليه المسرح، بل ويدعو من جديد إلى إعادة النظر فيما يقدمه، وهي صورة يكاد يوجد عليها المسرح في كافة الوطن العربي ، الذي ما فتئ يلهف نحو الربح ، وبذلك كان المسرح وسيلة للهو فقط.

وهكذا اتجه السيد حافظ إلى الخليج لمواصلة عمله الإبداعي ، بعدما أدرك أن الوضع الذي وصل إليه حال المسرح لا يسر، بأن وقع في أيدي طفيلية لم تكن في مستوى تمثيل مسرح جاد وحقيقي . هذا ما جعل الفن الدرامي يشرف على انهيار تام أو مرتقب: "وتناهي إلينا لأول مرة غياب النقد المسرحي وغياب النص المسرحي ، وبدأت تطل علينا أزمة المسرح الجاد. بدأ انحسار المسرح الجاد، وازدهار المسرح التجاري".

وهو أمر تواصل إلى حدود الثمانينات بعدما فشل مسرح الالحي في تأديته رسالته الحقيقية.

في حين اتجهت بعض أعمال الهواة في الوطن العربي، إلى الطرح المباشر والشعاراتية، وهذا ما يجعل جل أعمالهم تسقط في المباشرة التي تقوم على التحريض وبالتالي يصبح الجمهور عرضه للتغريب ، وهذا ما يتعارض مع رسالة المسرح باعتباره تلميحاً قبل أن يكون تصريحاً. وهو ما يحيلنا على التركيز على الجوانب الجمالية التي تطفي على الفن الدرامي طابعاً متميزاً، وهذا ما أكده الباحث/ مصطفى رمضاني في معرض حديثه عن الاحتفالية الرائدة في مجال التجريب: "وإذا كانت الاحتفالية ترفض كل تركيز للمسرح على الخطاب الايديولوجي ، فقط فأن ذلك لا يعني أنها لا تملك موقفاً أيديولوجيا من الصراع الاجتماعي. فكل بياناتها تلح على أن يكون المسرح مؤسسة شعبية يساهم فيها الشعب بكل مكوناته الفكرية والأيديولوجية، إلا أنها ترفض أن يقوم هذا المسرح على الأسلوب الشعاراتى وعلى التحريض ، لأنه أسلوب يستفز المتلقي من خلال قنوات

تستهدف التأثير العاطفي". ذلك بأن المسرح ينفر من الإشكال الأيديولوجية الساذجة التي تعتم رؤيتها تلك التوجهات والتي لا تأخذ بعين الاعتبار جانب الجمهور كفعالية إبداعية واردة في الفن الدرامي.

هذا بالفعل ما احتاط له السيد حافظ وحاول أن يتجنبه ، وعياً منه بالتعبير عن اليوم بطريقة فنية تعي شروط التجريب: "لأنه كلما عبرت الكتابة الدراسة عن زمن حياتنا المعقدة بزمن مسرحي ساذج وتبسيطي أصبح مسرحنا تافها وغير محتمل".

وانطلاقاً من هذه الظروف التي عاشها السيد حافظ ، والتي طبعها التناقض والتدهور، فقد كانت كفيلة بأن تدفعه وباحتراز لاقتحام ميدان التجريب تعبيراً على أشكال الإحباط الذي عم جميع المستويات خاصة في ظل هذه الفترة ، والتى امتدت بظلالها إلى المسرح بشكل أخص: "إن تردي السبعينات لم ينعكس على المسرح فقط، وإنما امتد إلى كل مظاهر الحياة الثقافية الأخرى... ولأن المسرح كان أكثر حساسية من غيره، فقد انعكست عليه كل المظاهر السلبية".

والواقع أن التجريب وإن كانت حدوده تعود إلى فترة الستينات فإنه لم يتبلور إلا بشكل واضح إلا مع فترة السبعينات ، كان السيد حافظ أحد الوجوه البارزة التي ساهمت في بعثها. والآن بقى لنا أن نتساءل ، هل هذه الظروف المتردية هي السبب الرئيس التي دفعت بالسيد الحافظ إلى اعتناق هذا اللون الجديد؟ أو أن ثمة عوامل أخرى ساهمت سواء من قريب أو من بعيد من ذلك؟.

وكيفما كان الأمر لا يمكن أن ندعي أن هذه الظروف وحدها هي الحافز الأساسي للسيد حافظ في محاولاته بل تطافرت عوامل أخرى دفعته لركوب التجريب، أبرزها نمطية تلك الأشكال التقليدية التي هيمنت على الكتابات المسرحية. وبذلك اختط لنفسه منهجاً متفرداً يقوم على التوفيق بينما هو فكري وجمالي، وتلك هي دعامات المسرح التجريبي أو الطليعي: "إن من

خصائص المدرسة الطليعية ، التمرد والثورة على قوالب وفتور المسرح القديم أو الكلاسيكي وأيضاً رفض للمدرسة الطبيعية الواقعية. إن موقف التمرد في إبداع الكاتب يتجاوز الإطار المألوف عن الواقع ويخوض في العقل الباطن ، وعالم اللاوعى واللامعقول.

آية ذلك أن المسرح لابد وأن يكيف كل الشروط التي من شأنها أن تخلق عملاً متكملاً ، يستجيب لضرورة الواقع وفي محاولة لتطويع الجوانب الفنية التي تسير بمحاذاة مع الجوانب الأخرى.

وخلاصة القول. إن السيد حافظ لم يكن محظوظاً في بيئته بعد أن تصالحت كل الأوضاع على السير في طريق لا يبعث على الارتياح. وهو ما دفعة للتعبير عن سخطه، وعياً منه بمسئولية الإنسان العربي الحق: "إننا لسنا سوى كم هائل من التناقض والقلق والفكر الغريب . تغطية سحابة كاذبة تدعى أننا وأننا..."

وفي معرض حديثنا عن التجريب في مسرح السيد حافظ – وحتى لا يكون حكمنا مسبقاً – يتحتم علينا أن نستأنس بما خلقة هذا المبدع، لتتضح لنا الرؤية بشكل دقيق. ولتكن الانطلاقة من أول تجربة له والتي صدرت سنة ١٩٧٠ تحت عنوان "كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى" والتي تبدو غرابتها انطلاقا من العنوان الذي وضع لها، بل ومن أبطالها أنفسهم (مذيع ومكروفون يشاركهما زوجة وإبرة وفانيلة شاب ومثلاثات وفينالة شاب ومن أبطالها أنفسهم (مذيع مكروفون يشاركهما زوجة وأبرة وفانيلة شاب ومثلاثان وفينالة شاب ودائراتان وفانيلة.. كلب وكرة وسلة) يلعب فيها المذيع شخصية البطل الرئيسي في هذه المسرحية: "فالشخصية في المسرحية ليست محددة تحديداً كلاسيكياً .. وهي كلها تنطلق وتدور لتخدم الشخصية المحمورية في العمل، شخصية المذيع الذي فقد مواهبه وإمكانته ونتيجة لهذا فقد لجأ البطل إلى العمل الإبداعي عله يمتص حنقه الشديد على وضع يبغضه". وهي مغامرة تنبوعن توجهات السيد حافظ الذي ما

فتئ يعلن فيها عن تفاهة هذا العالم، ليصبح الكبرياء شيئاً يضمحل مع هذا الواقع الجديد الذي ترجمه المذيع في صراعه مع زوجته ، حمل من خلالها تذمره من الواقع الثقافي الذي لم يعد معه مجال للمصالحة. للتتبخر آمال المذيع وطموحاته بعدما كان يعلق عليها الكثير، لكنه اصصدم بظروف أقوى منه. لتبرز التفاهة ويسقط الكهرباء.

وبالموازاة مع هذه التجربة الفريدة من نوعها ، فقد كان من الطبيعي أن يسيل الكثير من المداد ، لتفرز عاصفة من ردود الفعل نظراً لخروجها عن المأولف، وعلى هامش الندوة التي أقيمت حول هذه المسرحية يقوم "على سالم" من المنصة ويقول: سامحوني لا أستطيع أن أجلس على هذه المنصة ، ولا أناقش هذه المسرحية أو ما يسمى بالمسرح التجريبي. إنه تخريب في المسرح وبعقلية الجمهور، ولن يقدم هذا العمل ، إنني لو حكمت لطلبت إطلاق النار على مثل هذه الأعمال. لقد كان فعلاً محكا حقيقياً يؤكد أن هذا الكاتب سوف يهز العالم بإنتاجاته التي جاءت من بعد فكان من الطبيعي أن تثير هذه المغامرة أفعال متباينة وهذا ما أوضحه ممدوح بدران بقوله: "إن السيد حافظ المتمرد على واقعة ، الرافض أقبية التقليد، يعد مغامراً جريئاً يعطي كل نفسه ويبدل كل طاقته، باحثاً في هذا الواقع المتخم بالتكرار عن حياة جديدة ، وتنافسات جديدة لكن الواقع دائماً يرفض المغامرين في زمانهم".

فالبحث عن الجديد كان هو السعي الذي طمح إليه السيد حافظ. ومهما تعددت الآراء واختلفت ، فإنه يكفيه فخراً هذه الشهادة التي أدلى بها الأسباني "حوزيه صوبر" في حقه" إن الرؤية الإبداعية الخلاقة التي أشاهدها اليوم، إنما تعبر عن كاتب (السيد حافظ) مقتدر موهوب وأنه لو ترجمت أعمال هذا الكتاب الطليعي إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية ، فسوف تهتزله أروبا وأمريكا وسوف يكسب المسرح العالمي كاتباً عربياً عالمياً ... وسوف لا تقل أهمية وجوده في المسرح العالمي عن صمويل

بيكت ويونسكو).

إذا كان هذا أول عمل يقدمه السيد حافظ بالقدر الكبير من النجاح ، فماذا عسانا أن نقول عن بقية أعماله اللاحقة؟ فكانت الجرأة والطموح هي التي بددت كل المتاعب سعيا إلى تلك النزعة الإنسانية والكلمة الهادفة التي طبعت أعماله. إذ يقول محمد جبريل موجها الأسئلة إلى السيد حافظ: "فلمن تكتب؟ للإنسان – الكلمات التي تريد توصيلها؟ الضبط هي أعمالي .. الكلمة الرفيق – الكلمة التطهر – الكلمة الشمول.

وبذلك أعلن ومن خلال هذه التجربة ، رفضه للجاهز في سبيل البحث عن الجديد ليسير في خطى ثابتة من أجل تطلعات جديدة لتجعله متميزاً عن باقي المسرحيين الغربيين "مثل تشيكوف ، مثل يونسكو، لكني إنسان مرسوم في معبد آمون محفور على جبهة التاريخ أسطورى الملامح باهت التقدير. أرفض لوني وصورتي على الحائط أتمرد بخلق ، وكل رحلة أتجاوز: فعشيقتي إيزيس تهبني في كل رحلة سراً من أسرار الحقيقة تهبني رفضاً منقوعاً في شريان الوعي". فقد كان المسرح بالنسبة له: "الهوية ، الجيتار القصيدة الباخرة كان المسرح هو الأجراس التي أدق بها أذن البلاد الغارقة في الغيبوبة".

فكانت عصارة جهوده أن توجت بمسرحية أخرى تحت عنوان: "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث" . أثار من خلالها التناقضات التي عرفها المجتمع المصري ، خلال الحرب العالمية الثانية ، والانقسامات التي أصبحت تتربص ، بين معارض مؤيد للاستعمار، وبين متقدم لذلك بواسطة سكوته ومحايدته . ليخلص السيد الحافظ إلا أن الأمر في الحالتين الأخيرتين يعود سلباً على المجتمع المصري. ولعل اختياره للمخبئ الوهمي الذي تدور فيه أحداث هذه المسرحية ، ليشير إلى الزيف الذي انتاب التاريخ وهو يتسم مع وهمية هذا المكان التي تطابق وهمية هذا العالم إذ: "قد يكون الكاتب أوردها رمزاً للتاريخ الذي يراه قد فقد منطقة ونطقه

وقتها". وهي طبعاً إدانه للمسالمة التي كان الصراع. وأهم ما يميز هذه التجربة هو عمق المنحي التجريبي لدى الكاتب خاصة فيما يتعلق بإدانة الزعامة المزيفة التي خيبت آمال الشعب المقهور – مقبول رمز هذه الزعامة والتي تكون تنسحب أيضاً بعد هزيمة يونيو.

وفي نفس السنة أي ١٩٧١ صدرت له مسرحية: "الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء" يضرب من خلالها السيد حافظ فى أعماق التجربة إلى أفريقية حيث تدور أحداث هذه المسرحية بإحدى المستعمرات إذ فيها: "رؤيا عامة لقضية العدالة الإنسانية ، فليس المهم أن تندلع ثورة تغيير الواقع وتقوم على إثرها التشريعات العادلة ... إن المهم من كل تغيير يكمن في النتيجة ، وليس لما يجري من تغيير". ذلك أن التغيير يكمن فيما هو مطروح لإيجاد تغييرات حذرية لا تقوم على متغيرات شكلية ، وبذلك يركز الكاتب على الجانب العملي . وقد أورد هذه المسرحية باللغة الفصحى لأن قضية العدالة الإنسانية قضية عالمية لا تقتصر على فرد دون آخر.

وفي: "٦ رجال في معتقل ٥٠٠ شمال حيفا" تدور أحداث هذه المسرحية بأحد السجون الإسرائيلية، حيث يجتمع فيه الأسرى الستة، كل ثلاثة منهم يمثلون طبقتين متباينتين: الأولى تمثل الطبقة الأرستقراطية ، والثانية تنحاز إلى الطبقة الكادحة. لينتهي في آخر المطاف – السيد حافظ – ومن خلال اعتماده على تبيان علاقاتهم مع بعضهم ومع السلطات الاستعمارية: "يرى أن الخلاص لا يكون إلا على أيدي الفدائيين الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة". أي أن تحقيق الخلاص لا يتم إلا داخل الأرض المسلوبة. ولعله إدراك بعدم جدوى محاولات هؤلاء الجنود، حتى يكونوا في مستوى الحدث ، ما دامت الصراعات الهامشية تفتت أحلامهم. ولعله سعى من ذلك إلى شجب الوضع الراهن الذي أصبح كابوسيا في كل أصقاعه ، إذ تقول ضياء:

الليل بيزحف على البلد ذي الكابوس.

الليل جاسوس الغيم جاسوس حتى القمر جاسوس..
ودائماً في إطار متابعته للقضية الفلسطينية ، ينقلنا السيد حافظ إلى مدينة شاحبة قد تكون فلسطين تتنظر من يخلصها من براثن الاستعمار وهذا من خلال: الحانة الشاحبة العين.. "ولكنها تبقى مجرد حلم يقع في يد طفل شاخ وهو ما يزال في الصبا، وهو ما يعكسه ذلك الجدال الدائر بين أبطالها، والذين يبحثون عن خلاص، ولكنهم ينتظرون من يقودهم إلى ذلك وقد سعى السيد حافظ من خلال هذه المسرحية إلى الحديث عن: "قهر الإنسان ومحاولة التخلص من هذا القهر والهزيمة والثورة على الوضع المزيد ... فيختار مجموعة من الشخصيات يتجادلون بالكلمة المناضلة لمعرفة الأسباب والثورة عليها. إن الحل لابد من تطهير الداخل حتى يتم تطهير البلاد من الغريب الذي يربض على الأرض ويشل مقدرات الإنسان ويجعل منه لاجئاً وفقيراً ومعدماً. لابد من تحرير الإنسان من التخلف والفقر ليكون قادراً على تحرير أرضه من العدو".
وعلى المستوى الفني، فقد اعتمد على الجسور "الجسر الأول ثاني والثالث" ليختط بذلك خروجاً عن المعهود، وقد كان مصيباً في اختيار هذا النمط ، لأن القضية الفلسطينية قد مرت بعدة مراحل أو جسور يبقى الجسر المؤدي للخلاص هو جسر النضال المحلي الذي يتم داخل الأرض المختلفة.
أما في مسرحيته: "حبيبتي أميره السينما" فقد أدان من خلالها الواقع المليئ بالتناقضات ولمعاناة الإنسان في هذا العالم ، جعل من الأميرة تتقمص العديد من الشخصيات لتكشف عن الفوارق الموجودة في المجتمع وسلط من خلالها بالدرجة الأولى على الواقع الثقافي – خاصة المسرح – الذي آل إلى الانحسار وهذا بواسطة التضليل الذي تمارسه الأجهزة الإعلامية بالإضافة إلى أنه بين اللغتين العامية والفصحى وكذا اعتماده على تقسيم مغاير (لقطة خاصة ولقطة عامة) ، انسجاماً مع الأميرة التي

أصبحت تلعب دور بطلة فلم سينمائي معطي على أرض الواقع: "فإنها تعالج من خلال الأميرة ممثلة السينما ، الإشارة إلى شرائح اجتماعية في الوطن العربي والعالم الثالث. مسلطاً الضوء عليها من خلال الواقع الحالي المعاش والذي يتميز وبشكل واضح بانفصام وازدواجية الشخصية".

وإيمانا منه بتأصيل الفن الدرامي ، سعى السيد حافظ إلى التاريخ والتراث العربيين. وهكذا تمتد تجربته في مسرحية: "حكاية الفلاح عبد المطيع" إلى عصر المماليك ولكنها نظرة لا تقوم على رؤية الحاضر بعين الماضي ، ولكنها إضافة على المستوى الكيفي والنوعي إذ يؤكد السيد حافظ: :قد أكون مجرد نقطة حوار في المسرح المصري تمهد للإضافة". وإذا كان فحوى هذا الكلام يحمل بين طياته نوعاً من الوضع الذي لا يصل إلى التعالي ، لأنها تبقى إضافة ومن نوع خاص تقوم على أساس رفض الجاهز كما كانت هذه المسرحية مناسبة لكشف الواقع وتناقضاته. ليصبح الفلاح عبد المطيع ألعوبة في أيدي السلطة خاصة – السلطان قونصوه الغوي – رمز السلطة والاستبداد ليصبح عبد المطيع رمزا للطاعة العمياء ، يتعرض من خلالها لكل أشكال الاستغلال: "والسيد حافظ يرمز بعبد المطيع على أنه رمز لجيل عاجز وعتيق ، لكنه جيل تواق إلى العدل والمساواة ولا يعرف سبيل الحق إليهما.".

وبذلك يكون هذا الرجل رمزاً متجدداً في كل العصور يمثل الحاضر" أكثر مما يعبر عن الماضي ، والذي أصبح عبد المطيع هذا الرجل البسيط إلى رجل طيع في يد السلطة ، نتيجة الإرهاب الممارس وشتى وسائل القمع. وحتى يكون الواقع مشاركة فعلية يتقاسم همومها جميع الناس، أدخل السيد حافظ الراوي في محاولة لكسر الجدار الرابع. ومما يطفي عليها صفة الجمالية تلك اللغة المتميزة: "ولغة الحوار في مسرحية عبد المطيع هي أقرب إلى لغة التنوير والإيضاح . وهذه المسرحية تتمتع بشفافية الحوار المثقف الواعي.. تتمتع بلغة الخلاص".

أما مسرحيته: "ظهور واختفاء أبي ذر الغفارى "فتكن فيها الملامح التجريبية ، أولاً في مجازها بين الأصالة والمعاصرة . ومحاولة رفض التاريخ الإسلامي بين ماضية وحاضرة حتى يضع حافظ المفارقة بين عالميين ، عالم سادته الديموقراطية وهو مع ظهور أبي ذر الغفاري، وعالم غابت فيه أصولها لتصبح سحابه كاذبة تغطيها تلك الشعارات التي تبنتها السلطات الحاكمة (فاتك وأبو المجون) رمزا للسلطة المستبدة. وتبرز أيضاً تجريبيتها من خلال المكان الذي تدور فيه ، وهو مدينة الشورى التي توجد في كل مكان وهو ما أكده السيد حافظ: :غير موجودة ولكن من الممكن أن تكون في أي بلد يوجد فيه قهر وظل ، فالبلد تسعى" فردوس الشورى" والوادي الأخضر الساق". أي أن شبح المدينة التي كانت تحمل الوادي الأخضر السابق، حيث كان العدل والمساواة ، تتحول إلى ظلم وقهر مع رحيل أبي ذر. لكن أبا ذر لم يمت بمواقفه التي بقيت مدوية في كل مكان وهذا ما أكده الكورس:

"لا أبو ذر لم يمت أنه حي بين الناس ، أنه بينكم أيتها الناس انظرواها هو أبو ذر بينكم فتشوا عنه واحموه أنه بينكم أبو ذر بينكم أيها الناس" لذلك نجده يلح على الثورة انطلاقاً من التحريض:

سوف نقف كالبنيان المرصوص لابد أن تقاوموا ونحن أيضاً.

لابد أن نقاوم وأنتم يا جميع الناس لابد أن تقاوموا..

فالكورس الذي يحمل موقف الكاتب نفسه ، لازال متثبتا بخيط من الأمل يفكه من قيود الحبر والطغيان التي تمارسها السلطة وهي الحالة التي وصل إليها أبو ذر ، لذلك قام السلطان بعرض مجموعة من الإغراءات:

هل نغريه بالسلطة.

هل نعطيه جاها ومنصباً.

هل نبعده عن الفقراء حتى يفقد حزبهم.. لقد احتار السلطان في أمر أبي

ذر، لذلك عرض عليه أن ينضم إلى صفوفها حتى تبعده عن الشعب. وبهذا العمل فقد: "اقتحم السيد حافظ بهذا النص مجال التجريب لبلورة كتابة المسرحية هادفة تحبل بالسياسي وتعبر عن الاجتماعي، وتفضح المستتر وراء الزيف وذلك بطريقة فنية".

إن تسييس الخطاب الذي اختطه الكاتب جعله يسعى للتحريض للاقتراب من الجمهور عن طريق رفع الإبهام وتحطيم الجدار الرابع. كما جعل التجربة توفق بينما هو فكري وجمالي، مع محاولة لتجاوز المألوف – بالرغم من الخط التعليمي أو البرختي الذي ظل قائماً فيها – وهذا طبعاً يتناسب مع الموضوع: "وبهذا يتأكد أن السيد حافظ يملك هذا الحس الجمالي، ليس فقط في الكتابة الأدبية ولكن في الكتابة السينوغرافية أيضاً ، كما أن البعد المحامى يطبع المسرحية في مستوييها الأدبي والجمالي السينوغرافي.

وعلى المستوى الفني ، وبالإضافة إلى هذه الكتابة المتميزة نجد الكاتب يقسم النص إلى ثلاث بؤر (التفسير – الإدراك – الموقف). وهي تسير في خط تصاعدي وجدلي في الوقت نفسه ، إذ لا يقوم بطرح العمل الثوري في بادئ الأمر مباشرة ، بل يهيئ ذهن المتلقي تدريجياً انطلاقاً من تفسير الوضع الراهن حتى يصبح الأمر مدركاً، وبالتالي يكون في وسعه صدور رد الفعل تجاه الفعل بكل إفرازاته السلبية ، في محاولة لتفجيره والإجابة عن ذاك المقلق. وبعمله هذا: "يعتبر المبدع المسرحي السيد حافظ أحد الدراميين العرب الذين جعلوا التجريب وسيلة لتحقيق الخطاب المسرحي العربي الأصيل".

وتمتد رحابه النظرة الواسعة – عند حافظ – إلى العالم بثقله الاجتماعي من خلال مواكبته لذلك المعيش واليومي ، لتتوج بصدور رؤية واسعة تهتم بشرائح المجتمع الكادحة. التي تسقط في فخ الغطرسة التي ينهجها الآخر – المثقف البورجواني – وهو ما تأكد من خلال مسرحيته:

:هم كما هم وليسوا هم الزعاليك" ليشير من خلالها إلى طبقية المجتمع المصري، التي تكرسها الأصوات المتعالية في هذه المسرحية. فهذا محمود بائع البطاطا الذي أتى إلى الإسكندرية قادماً إليها من الريف للزواج بناعسة ، أو عبد السميع ماسح الأحذية الذي فر من الثأر الذي يطارده في الصعيد، أوأينسه الهاربة من زوجها محمود لتقع في قبضه واستغلال حموده. وكلها شخصيات يجمعها نفس المصير، بعدما كانت تعلق أملاً على العيش في الإسكندرية التي استرقتهم بأضواءها ، إلا أنها تحول بين رغباتهم ، لتصبح عالماً كابوسياً ومأساوياً بعدما وقعوا في أيدي سلطة المثقف البورجواني . كما أن المكان ببساطته ، يوحي ببساطة هؤلاء المحرومين. إذ تدور أحداثها في حديقة عامة بها دورة مياة.

بالإضافة إلى توظيف ذكي استعمله المؤلف ، باستعانته "الظل" الذي يرمز إلى الوهم الخانق للأمال ليصبح دوره إيحالياً:

الظـــــل: (حوده الجديد بملابسة) يا عمي أنطق إنت أبوي انت اخوي انت عمي.

حـــــودة: إنت انت (يشير على حودي الحديد).

شحـــاته: (للرجـــــل) يا عم حتودينا في داهية: تحقيق ودوشة ونيابة.

المثقــف: (وكأنه يقف على منصة المحاضرة (ويجب على الناس أن يتعاونوا مع بعضهم.

بألفاظ جميلة: يا رجل ليه تموت بس هنا.

محمـــود: أنا مسافر بلدي.. مش عايز أموت غريب.

الظـــل: (حوده الجديد) إنطق انت ابوي انت اخي.. عمي.

حـــودة: (الظل الجديد) إنت : انت .. انت .).

وبذلك يتحول الظل إلى صورة قاتمة تمدد أحلامهم ، لتدخل في مجرد الوهم وتبث الرعب.

وتطل شمس السيد حافظ بوعي جديد وإشراقه جديدة، لترصد معاناة وآمال الإنسان المطحون، وهو يعاني من مجموعة من الضغوط الاجتماعية والسياسية وغيرها. يأتي حافظ ليقتحم هذه العوالم التي تتربص الإنسان دخل إحساسه الدفين. وهكذا جاءت مسرحية: "علمونا أن نموت وتعلمن أن نحيا" لتصب في هذا المنظور . يحكي من خلالها الكاتب عن سجينين (سجين واحد وسجين ٢) ليصور من خلالها القيم الفكرية القائمة لهذا الإنسان والتي خلقها النظام الفاسد. وقد عمد في هذا العمل إلى تقسيمه إلى لقطة خاصة، وأخرى عامة. مرتبطتين مع بعضهما ، في إشارة إلى تشابه الأزمان التي يعيشها الإنسان. والتي يريد من خلالها الكاتب أن يقول: "إن الحلم طالما لم يتحول إلى لغة الثورة الفعل في التغير، فسيتحول الحلم إلى نوع من الحلم المرضي، التكاسل، وأن الذي يحلم بمسؤولية التغير فقد دون تنفيذ الفعل نتيجة لوجود العجز النفسي، سيتنفس دوما هواء العجز التنفسي ، والسلبية. وستمارس الحقوق من خلال سراب الممارسة الغير حقيقية والغير واضحة في الواقع الاجتماعي والسياسي".

أما مسرحية "سيزيف" وهي من آخر أعماله ، فتأتي هي الأخرى لتصب في هذا الاتجاه أي قهر الإنسان، لكن بالتفاته جديدة عمد من خلالها السيد حافظ وهذا: "انطلاقاً من الأسطورة القديمة، واستفادة من الصراع المحتدم فيها بين الإنسان والقدر المتمثل في الآلهة فاعتبرها قالبا رمزياً قابلاً للتأويل والتحرير. وبهذا أعطاها تفسيراً جديداً يتماشى مع قضايا الإنسان المعاصر. وهي إشارة إلى أسطورة سيزيف الذي سخطت عليه الآلهة، وعرضته للعقاب نتيجة ذكائه وفكرة الذي حاول من خلالهما فضح الآلهة وإزاحة القناع عنها"..

وهي تجربة حاول من خلالها السيد حافظ محاورة الأسطورة ، التي تتفق مع أسلوب هذا العصر وما يعانيه الإنسان. الذي لم يستطيع من

قساوة الظروف: "وسيزيف في هذه المسرحية يعاني الاقتراب آلاف الأسئلة التي تقلق راحته. دون يجد لها حوابا".

إن ملامساتنا لهذه التجارب تجعل منها تنسحب على كافة المستويات ، يملك معها السيد حافظ حق الريادة في المسرح التجريبي ، سواء بانشغاله بقضايا الساعة أو التعبير عن الحرية والديموقراطية: "ومسرح السيد حافظ يناصر ضد ما هو مستبعد ، ويناصر البحث عن الحرية ضد الديكتاورية. ويناصر اتساع النظرة ورحابتها ضد ضيق النظرة، ومسرحه دائماً يبحث عن الحقيقة".

وهذا سعياً منه إلى ضرورة الخلاص والبحث عن الحقيقة الغائبة بنظرة شمولية تنتقل في أرجاء هذا العالم ، بالرغم مما واجهه من تحديات، إلا أن طموحه مكنه بأن يفرض نفسه، وهو ما أكده الناقد الكويتي مبارك الصوري: "إن السيد حافظ من جيل يحمل طموحات وطنية وقومية، حاولت أن تجد مكاناً لها ولكنها اصطدمت بأرض الواقع، يملك النزعة التجريبية والرؤية الجديدة". وهي نظرة وطنية تتدفق بأحضانها لتعانق العالم ككل في محاولة للالتقاط كل ما هو مطروح على أرض الواقع: "إذن هذا الكاتب لم يحمل جواز سفر مصرياً فقط، بل في الحقيقة حمل هذا الكاتب جواز سفر عربياً إفريقيا عالمياً.. فكل قلوب الناس حقيقته" (٤). وهو فعلاً ما لمسناه من خلال أعماله التي ما فتئت تبحث عن الحرية إذ أن الحرية لها ألف مكان وعلى الإنسان أن يقرر فقط – على حد تعبير السيد حافظ.

وهكذا تسافر تجارب السيد حافظ في جميع الأمكنة ، في الشوارع في السجون ، في المعتقلات ، وفي الساحة العمومية. ليتجاوز ضيق الخشبه الإيطالية الديكارتية التي تقبر ذهن الممثل والمتلقي بتعليماتها الحرفية. فتسقط معها تلك النمطية مع كاتبنا ليجعل المسرح متحركاً يخاطب فيه الممثل نفسه ومتفرجه وغيره، لتتشابك الأزمنة عبر التاريخ والثرات ، والأسطورة ، الماضي والحاضر ، لتكون في الأخير نسيجا

متناسقاً يروم إلى المستقبل المشرق وهذا ما أكده الباحث عبد الكريم برشيد بقوله: "لأنها كتابات جادة وجريئة ، كتابات لا تقف عند الشائع المعروف، ولكنها تتعداه لتطل إلى مشارف كتابة مستقبلية جديدة. وهي تتوسل إلى كل ذلك من خلال التجريب الواعي الرسين".

فالمضي إلى تجاوز السائد لم ينحصر على المستوى الفكري، بل يتصل أيضاً بما هو فني ، وهذا على عكس ما ذهب إليه فتحي العشري ، من أن مسرح السيد حافظ: "يقدم فكراً أكثر منه فناً". لأنه بالقدر الذي حرص فيه السيد حافظ على الفكرة – وهو وارد في أعماله – بالقدر الذي يحفل به بالجمال وهو ما يضفي على النص – مسرحه تحديداً لينسحب على كل الواجهات تلبية الشروط الفن الأصيل، والذي تسير فيه كل المكونات بمحاداة لتتظافر في خلق عمل متميز: "والسيد حافظ ليس مجرد كاتب مسرحي يحكي لنا حدثاً في قالب درامي مسرحياً ، بل يعتبر بإنتاجه الفكري الناضج خالقاً مبدعاً له عالمه الخاص وفلسفته الخاصة".

لذلك يبقى السيد حافظ مدرسة متميزة ، كانت عصارة تلك الجهود الموجهة إلى تفادي المكرور والجاهز والبحث عن الجديد: "إنه شاب جرىء جداً وطموح جداً......

حطم بطموحه وجرأته قواعد المسرح من أرسطو إلى برخت".

وما يشفع لنا ذلك ، تلك التلوينات المتنوعة التي طبعت مسرحياته ، وإن كانت تأتي في المقام الأول كوسيلة لا غاية في حد ذاتها. وهي مناسبة للرد على بعض التصريحات التي ظلمت السيد حافظ: "غير أن محاولة السيد حافظ التجريبية الجاسورة تترك آثاراً سلبية لا يستطيع قارءه (متفرجه) الخلاص منها.

إن الغلو (في التجريب) ينال كثيراً من غرابة التجربة ، إيجابياً وبواعثها الحقيقية، كما أن محاولته للخروج من الإطار الكلاسيكي إلى التعبير التجريبي ، لا يتردد عن استخدام أية وسيلة وأية حيلة". وهذا فهم

خاطئ مؤداه هذا الحكم التعسفي الذي خرج به مصطفى عبد الغني ، والذي يعد تحاملاً كان من الطبيعي أن يصدر ، لأن أعمال السيد حافظ بقدر جرأتها ، بقدر ما كانت مدعاة لمثل ردود الأفعال المتباينة. لكن إبراهيم عابدين سوف يرد الأمور إلى نصابها حين يصرح: "إن السيد حافظ لا يلتزم بحرفية تعليمات وحدات الزمان والمكان الأرسطية ، ولكن تنصب اهتماماته على تحرير المسرح كمسرح من الأشكال التقليدية القديمة".

ذلك أن الناظر في أعمال السيد حافظ لا يسعه إلا أن ينصف أعماله، التي تعتبر وثيقة الفنان المتفاني. وقع من خلالها ريادة المسرح التجريبي ، وبذلك: "يظلم السيد حافظ كل من يعامله بمقاييس المسرح التقليدي ، وينصفه من ينظر إليه على أنه كاتب طليعي يرفض بإرادة عنيدة متمردة أن يكون مقلداً لغيره ، فهو يأبى التقيد في مسرحياته للقالب الواحد يصب فيه مسرحيته كما يضع الكاتب الكلاسيكي أو الطبيعي أو الواقعي ، بل يؤثر التنقل في المسرحية الواحدة بين الأجواء المختلفة ، لتحلق بنا وراء الحدود المألوفة".

فعلى قدر أهل العزم تأتي العزائم – كما يقول الشاعر – إننا و مهما تحدثنا عن السيد حافظ، فلن نستطيع استيعاب كل ما حمله من جديد لأنها محاولات تضرب على أوتار متعددة بنظرة شمولية واعية، يخلص فيها للفكر والفن معاً.

لهذا سنحاول في الفصلين التاليين من هذا البحث، إبراز العناصر التجريبية في مسرح السيد حافظ من خلال مسرحيته والتي نحن بصدد دراستها: "حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان "علنا نستطيع – ولو جزئياً – الاقتراب مما يحفل به مسرح السيد حافظ من مظاهر تجريبية واسعة التي تحتضنها تلك الرؤية الثاقبة عند مبدعينا.

سبقت الإشارة إلى الظروف التي أحاطت بالسيد حافظ وما اتسمت به من تدهور على مختلف الواجهات ، كان أبرزها هزيمة خزيران التي أعلنت

عهد جديد رسخ عبثية الواقع العربي وهشاشه ، ليكون بذلك الوضع السياسي الفيلق المتقدم لهذا التراجع.

ففي الوقت الذي كانت فيه الجماهير العربية تتطلع إلى غد أفضل يقضي إلى ضرورة مراجعة الأنظمة العربية لحساباتها، وذلك بالتصدي للواقع الجديد، تتوجه جهود هذه القيادات – وبدون عناء – لتبديد أحلام الشعب المقهور ، محاولة بذلك ضرب كل من سولت له نفسه التجرؤ على (المساس بأمنها). وفي ظل هذا الظروف العصيب الذي اجتازته الأمة العربية ، اتجهت سائر فنون القول لتواكب هذا الوضع بثقله لتصبح في هذه الفترة أكثر من أي وقت مضي أشد ارتباطاً بما يقع على الساحة العربية ، وبالتالي إعادة النظر في الشكل الذي اتخذته هذه الفنون ، بأن ظلت بمنأى عن آلام وآمال الإنسان العربي : "وكان المسار طويلاً للإنسان المصري على مسرحه بين بحثه عن مصره الجديدة والرفض لما وصل إليه البحث، هو المعاناة الحقيقية لقضايا الحرية ورغيف الخبز أو الديموقراطية والتغير الاجتماعي".

وما دامت مصر تشكل بؤرة هذا الصراع ، فإن جيلها كان متعطشاً أكثر لتعرية هذا الواقع حينئذ، لم يكن غريباً على السيد حافظ أن يرصد بالكشف عن أشكال الإحباط التي مست الإنسان العربي وهو يشعر بالتمزق والضياع. وكعادة السيد حافظ لم يكن بمعزل عن معترك الحياة، ليتابع عن قرب ما يجري فيها حاملاً معه عشق الكلمة المحلقة في كل زمان ومكان للبحث عن الغد المشرق، وهكذا راح يبحث عن شخصيات مختلفة تمثل هذا الواقع عبر مواقف متعددة ، في محاولة للثورة على هذا الواقع والتمرد عليه. وهي توجهات كرستها جل أعماله المسرحية: "والسيد حافظ تجده دائماً مخلصاً لبيئته يتأملها ويتعمقها إلى أبعد الحدود ، وهذا الإخلاص للبيئة هو الذي يقدم للفنان تجربة حقيقية حية يمكن أن يصورها ويعبر عنها ويؤثر من خلالها على الآخرين حتى ولو كانوا غرباء عن هذه

البيئـة".

وهكذا كان السيد حافظ أكثر إلماما بقضايا الإنسانية ، ليظل وطنه أقرب الواجهات إليه في محاولة لإدانة الواقع وكشفه: "نعم سرنا في بشاعة كل المواقف ، نمتص رائحة عفونة الفكر المتدهور حين سقط في تمزق الرأي في القرن العشرين ينفذ وعي اللحظة فينا إحساسا بالوحشة ، لكننا حين ندرك سر العلاقة بيننا كشعب نامي والعلاقة بين الحضارات الأخرى يحدث لنا من تأثير الوعي ذبذبة تنجب إشعاعاً يمكنه القدرة إلى الإضافة..

وفي هذا الإطار ، تأتي مسرحية: "حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان لتتوج المسار التجريبي الذي رسمه السيد حافظ لنفسه. ترى ما هي الجوانب الفكرية التي عالجتها هذه المسرحية؟ وهل هي فعلاً محاولة من هذا النوع تحمل في طياتها ملامح تجريبية؟

قبل الإجابة عن هذه الأسئلة وغيري مما تحبل به هذه المسرحية، يستوقفنا هذا العنوان الذي يبدو غريباً ، وهو ما يدفعنا إلى البحث عن المدلول الذي يمكن أن يكون مفتاحً يتيح لنا فرصة الإجابة عن هذه الأسئلة. فمن يكون مسافر السيد حافظ؟ وأين هي وجهته؟ وما الهدف من ذلك؟ ومن أين تبدأ وأين تنتهي محطة هذا القطار، بل ومن يكون ممتطي هذا القطار ، وهل تتوقف هذه الرحلة في حدود معينة بين الحين والأخر؟ أم أنها أبدية شبيهة برحلة السندباد البحري؟ وفي الأخير من هو هذا الإنسان الذي سيتولى هذه الرحلة؟ أسئلة كثيرة تتبادر إلى أذهاننا – ولو أنها تبدو ومحيرة – ينجم عنها تؤثر السؤال واستحالة الجواب، لكنها تبقى مشروطة لفك لغزها وتنطلق أساساً من توجهات السيد حافظ المسافرة في كل مكان: "والسيد حافظ طائر نورس جوال يحمل عشق القديس متفان".

لقد كان بالفعل طائراً متجولاً يحمل معه قداسه الكلمات الوفية لشعبه ووطنه وللإنسانية جمعاء، تأتي هذه المسرحية لتتشكشف عن الواقع الجديد

الذي أفرزته مواجهة العرب مع إسرائيل ليستنطق بها مجموعة من الإبطال وهم يعزفون على سيمفونيه هذه المسرحية، حاملين في خلجاتهم صمتهم الدفين وأحلامهم المخترقة لتسافر في عالم الاستبداد والقهر التي صنعها أصحاب الهزيمة. وهو ما أكده لنا الكاتب على لسان حمودة:

حمــــودة: (وهو يتجه إلى النافذة) ما أحلى أن تكون شهيداً لعقيدة. ما أحلى أن تكون رجلاً ما أحلى أن تقرر الصمود قيمة وعلامة لعصر الهزيمة بال مبرر..

فهي هزيمة بلا شك حملت معها التراجع والتقهقر ، جعلت هؤلاء الأشخاص يتطلعون إلى الصمود والانفلات من السلطة التي عاملتهم بالاستيلاب محاولة كبت طموحاتهم، بالرغم من أن هذه الفعاليات تنظر إلى هذا الواقع برؤى مختلفة إلا أن وحدة المصير المشترك هي التي تدفعهم للتفكير للمواجهة. ومن هنا يكون السفر عبر قطار الحياة ، ليكمل كل إنسان رحلته:

حنفي: أنا مسافر.

نادية : د. إيمان تقلي مسافر مسافرين فيمن. ولمين؟.

حنفي: مسافر وانت القطر بتاعي.

أزهار: أنا قطرك.

مقبل: الجوهر – الشخصية – التغيير.

عائشة: بكرة تبقى بسعف النخيل صفصافة ع النيل.

إنه سفر من أجل الخلاص ليمر عبر الوطن؛ وهو يجعل التغيير للبحث عن جوهر الحقيقة التي تبقى مشروطة لكل إنسان يفكر في هذه الرحلة لنشدان هدفه، ليكون بذلك مثالاً للصفصاف الشامخ المطل على النيل، فقطار السيد حافظ متجول يبحث عن التغيير والثورة ضد الوضع السياسي الجديد. لهذا نجده يحمل معه مضموناً سياسياً بالدرجة الأولى لا يقوم بمعزل عن هذه الحياة التي صاغت فيها القيم ، ليكون عالماً متسماً بالقمع والاستبداد

تحول إلى سراب تافه:

حنفي : علم مدينتي في صدري من لون أرضي ، من بحر الأخضر من أعبائي الروماني من تلقائية صدق التصور أحببت إيزيس وأحببت عشتروت يا قلب المؤله المقدس لم تحب كيلوباترة الرومانية آه أنقديني يا نفريتيني الخيانة تباع في الأسواق تحت أسم أسلوب العصر.

فتكون الصرخة التي تحمل في أحشائها الألم المرير، لكنها تمضي لتواصل هذا الإسرار للكشف عن واقع هذا العصر الذي طفحت فيه الخيانة ، خيانة الوطن والشعب والتي رسخها مسؤول التضحية المتوالية. وهو ما حرك السيد حافظ وبالحاح للتنديد بما يجرى على أرض هذا الواقع: "وتولد مسرحه ليخرج لنا مسرحاً مليئاً بلغة التعبير مسرح يتحدث بلسان الحياة ضد الموت. وقد قام مسرحة ليتضمن في ثناياه القيم الاجتماعية والثورية ليجملها في ثوب جديد".

إذ في خضم هذه الحياة المفهمة بالتفاهة يتقدم حافظ بشهادته هذه التي تأبي الموت في أشكالها المختلفة، لتبعث حياة تنبض بالثورة عن الحياة الكريمة، والقائمة على أساس الحرية ليخلص في الأخير للكشف عن الحقيقة.

بعد إطلاعنا على أهم المحاور التي حملتها هذه، المسرحية ، لا بأس وضع الخطوط العريضة حتى يتسنى لنا على اقتراب من الإبعاد الفكرية الواردة فيها:

١ – رحلة الإنسان بين الحلم والواقع.

بيـــــن (الحلم الزائف)

(الواقع المرير)

٢ – رصد الواقع بتناقضاته وأوضاعه المزرية.

– الوضع السياسي: القمع لاستبداد – توجهات مصر الخارجية (صلح – خيانة – الانفتاح – السائد).

– الوضع الاقتصادي: الفقر الحرمان الظلم.
الوضع الاجتماعي: التفاوت الطبقي.
– اختلاف الآراء وتضاربها.
٣– الفعل الثوري بين الاستحالة والإمكان عن طريق تصوير مواقف الإبطال:
- الخوف.
- التردد.
- الرغبة في الثورة.
- وجهة الفعل الثوري وأشكاله.
٤– المظاهر الفكرية التجريبية الواردة في هذه المسرحية.
٥ – الهدف من تأليفها.
(١) رحلة الإنسان بين الحلم والواقع:
يواجه أبطال هذه المسرحية – الشباب الطموح والتواق إلى الغد الأفضل – عبثية هذا الواقع الذي يهدد كيانهم ، لتتحول أحلامهم إلى مجرد حلم طائش وسط هذا الملجأ الرهيب، ليعيشوا في ظروف يغلفها القهر والاستيلاب التي يسعى كل من " المشرف طه – والمشرفة خديجة" إلى أن يفرضوها عليهم ليسكروا طموحهم ، ليعود هذا الحلم مجرد زيف لا طائل منه بواسطة ركام من التعليمات الحائرة التي تمثلها هذه الطبقات الطفيلة. وهذا طبعاً ما تحمله هذه الحوارات الفرعية التي تبوح بالألم والأمل في نفس الوقت. وهذا تحت زفرات من الآهات:
حمـــــودة: آه نفسي اشترى لي عمارة وأبقى زي مليونير في أمريكا، قالوا عنه بيشترى الأرض والناس إلى فيها في أي حتة تحبو ...... أتجوز مرات رئيس الجمهورية بفلوس أنا كما نفسي أكون زي..
محيـــدة: (تجلس على سرير ج) نفسي أسمع كلميتن ... الحنان والحب

نفسي أشفهم المهم نفسي أركب حصان أزرق ويلف بي جبال العالم طاير نفسي شعري يطير نفسي أحس إنى طايرة إنى حاجة في كل حاجة.

إنه الجيل الحالم بالحياة الكريمة التي توفر له الأمن والاستقرار، لكن أحلامه تصبح مجرد حناجر خرساء تدفن ما تصبو إليهه بداخلها.

إن تردد هذه الأصوات بهذا الشكل يجعلنا أمام ضربين متناقضين: الأول يحلم بالسعي نحو البديل (الشباب والشبابات) ، والآخر يحاول تفتيت هذا الحلم ليجعل حقيقته تتبخر لتؤولو إلى الضياع ، وهذا فعلاً ما يريده المشرفان كلما تتعالى هذه الأصوات للخروج من صوتها تأتي عاصفة الأوامر والتعليمات:

المشرفة خديجة: من هنا ورايح أ ي حركة.

المشرف طه: إي إشارة همسة تعتبر خلل.

المشرف والمشرفة: وسيعاقب أي شخص ، أي حركة .. أي لفتة .. أي إشارة ..

لقد ارتأي المشرفان أن كل حركة للتعبير عن الحرية، هي في الواقع منافية للأخلاقيات تؤدي إلى هدم المجتمعات من هنا أي فعل ملموس سواء برد فعل قوي (يعني السجن) وهي تعليمات توحي بعبثية هذا الواقع ، وهو عرف أصبح معمولاً به في كل مجتمع من هذا القبيل. إذ أن كل إنسان يصبو أو يتطلع للتعبير عن آرائه، ويعتبر خارجاً عن القانون ومخلاً بالنظام العام. ويكتفي المشرفان بطرح وعود كاذبة لإسكات صوت الجماعة: المشرف طه والمشرفة خديجة: أي طريقة قصادكم: الجمعية العمومية تجتمع وأي حد يجب يجرب أي أسلوب حنفرجه .. في الطريق حتتحل المشاكل مفهوم.

وهذا بعدما أدركوا أن أساليب التهديد التي ينتهجونها لم تعد مجدية ، بل أصبحت تصعد من المد الثوري ، والذي وإن كان يمارس بأشكال مختلفة تتراوح بين السعي نحو أتباعه وبين الخوف والتردد، نجد

المشرفان يسلكان أسلوب المهادنة.

إن مرارة الواقع التي يواجه الشبان ، لا ينطبق على الواجهة الأولى المتمثلة في أجهزة السلطة ، بل يرمي بثقله ليمس المجتمع نفسه الذي يجدونه منفصلاً عنهم، بعدما وجدوا أن مجتمعهم لا يبادلهم نفس الطموح، وهذا بالرغم من أن مقبل يحث عائشة على أن تسمع صوتها:

مقـــــبل: اقفي في ميدان التحرير واصرخي.

عائشـــــة : ومين حيسمعني.

مقـــــبل: الناس.

عائشـــــة: والناس فين. الضوء يختفي من عليهما.

وهي إدانه يرمى بها السيد حافظ ليرمز إلى الشعب الذي ارتضى لنفسه الخمول.

ياسيـــــن: طقس المرأة أم الرجل.

حمـــــودة: أقصد بطل الفيلم.

ياسيـــــن: إنه السوبر مان أو جيمس بوند أو الشجاع.

حمـــــودة: إنه السوبر مان.

ياسيـــــن: والشعب.

حمـــــودة: في سنابل القمح نايم.

ياسيـــــن: لم يتحرك:

حمـــــودة: قد نسيناه طويلاً..

فالشعب الذي يبدو في كبريائه (السوبر مان) ، لكنه في الواقع يبقى مجرد قزم في هذه الحياة. ويلخص حافظ هذا الوضع الذي آل إلى الانفصال:

ناديـــــة: لننشر الإضراب في هذا الحي. (يغنون) . في جزء من العالم
ضيق يشعر البعض بالاختناق ينادي الكل البعض يرفض الإجابة.
يحق للكل أن يسألوا بالبعض بالفزع بالدهشة بالقنابل بل كيف..
بأي وسيلة أي لماذا؟ كيف انفصلتم عنا متى كنتم أسيادنا؟ أين

عالمكم وعالمنا؟ لماذا هذا المصير ويوضع الحل.

فتردي هذه الأوضاع جعل الحنفي يحجم عني موقفه بعدما ما دعته نادية لكي النداء

ناديـــــــة: وأنت قلت انك محامي.

حنفـــــــي: محامي ليه أدافع عن أي موقف وعن أي حاجة؟ أدافع عن مين وليه؟ أدافع وأنا مش لاقي حد يدافع عنى.

لقد حمل حنفي على نفسه أعباء الدفاع عن هذا الشعب المقهور ، إلا أن الأمور لا تجري في صالحه. ليخلص في نهاية المطاف إنه لا يستطيع الدفاع عن هذا الإنسان ، مادام هو نفسه لم يجد من يدافع عنه.

٢ - رصد الواقع بتناقضاته وأوضاعه المزرية:

مما لا شك فيه أن انعكاسات هزيمة ١٩٦٧ قد شملت كل الميادين السياسية والاجتماعية والفكرية والثقافية لتخلق لنا عالما متباينا ، وهذا ما أدى إلى إحداث شرخ واضح على هرم المجتمع، وهو ما اتضح لنا من خلال استقرائنا الأولى لهذه المسرحية. مما أصبح معه مؤكداً أن جوهر الصراع ظل مرشحاً أكثر للانهيار على المستوى الداخلي وهذا ما حاول السيد حافظ أن يرصده: " وفي داخل هذا العصر الذي يموج بآلاف المتناقضات يقف الفنان شهادة إدانة على عصره، من خلال تقديمه لصورة العصر السلبية وما تنطوي عليه من توتر حاد هو أساس العلاقة بين الإنسان والإنسان. والإنسان والعصر. ليس هذا فحسب، بل إنه كثيراً ما يحاول في موقف الإدانة أن يقوم بدور المبصر الباحث عن معنى الإنسان في عصر ضاع فيه معنى الإنسان".

لقد كان بالفعل كاتبنا يمثل موقف الرجل المخلص لبيئته ، ليصورها في حالة من التناقض بين أفراد الوطن والعصر الواحد. فعلى المستوى السياسي، كانت آثار الهزيمة هي التي تطفح على السطح والذي لازال جيلها محموماً بنيرانها:

مقـــــــبل: اصفعني بعيد وفاء النيل (يشير إلى الخلف للسيد المسؤول)
وبعيد شم النسيم... اصفعني بالجولان وبالمناجم المسلوبة في
سيناء . اصفعني في حبل الطيور باب المندل. اصفعني في
هاتور وفي مملوكة آشور إنى عبداً لك.

فتسقط الأراضي العربية الواحدة تلو الأخرى في أيدى إسرائيل بالمقابل وعلع العكس من ذلك تبرز معطيات جديدة لتنضاف إلى مسلسل العار السابق، وهو ما جعله لنا الكاتب عبر نبرات مختلفة (تصالح – خيانة – مساومة – تحايل – تنازل).

وهي تكاد تصب في ظروف ما بعد النكسة، وما دشنته مصر بعد توقيعها على معاهدة كامب ديفد، تحت شعار التعايش السلمي وحسن الجوار مما أصبح فقدان الثقة في مصداقية تلك التصريحات:

حنفـــــــــي: مابقاش الحساب هواه القضية لمسه النسبية والخوف والمساومة.

مقـــــــبل: قصدك المقاومة.

حنفـــــــــي: المقاومة – المساومة علمينى أية معنى المقاومة علمينى إيه معنى المساومة عرفيني إيه معنى التنازل والتحايل والتفاوض والتصالح.

وهو أسلوب يكاد ينسحب على هذا العصر حتى يومنا هذا ، حيث الشعارات المرفوعة باسم المقاومة إلا أن الكواليس تكذب ذلك وما يوقع داخلها من تنازل وتصالح بعد حمله من المساومات.

ومما يزيد في تعقيد الأمور هو الأساليب القمعية التي تتبعها السلطة من الحد من كل نشاط معادي يسعى إلى فضح مخططاتها ومناوراتها ، لذا تلجأ ضداً إلى مجموعة من الشكليات لا تخفي في الواقع سياسياً:

المشرف طه : أشكركم كلكم بــــره . أنتو بتخرفوا التفاهم هو الحل لأي

مشكلة التفاهم هو الوسيلة الحديثة للحوار (٢).

وعلى مستوى السياسة الخارجية يثير الكاتب وجهة مصر التي ارتضتها لنفسها، في جو الانفتاح على الغرب، وهو ما يرسخ أشكال التبعية في مختلف توقعاتها وهذا ما يجعل مخاوف الشعب تزداد:

أزهـــــــار : مصر رايحة على الترعة الغربية.

شلبـــــــــي : يتعدد الخوف يحرم البلد اللي فيها . طفى الأخضر الطري .. وتتبخر كل المحاولة للمقاومة.

وهي إحالة إلى التحالفات العسكرية والاقتصادية التي حشرت فيها مصر نفسها مع الدول الغربية في بداية السبعينات ، بوصول العسكريين إلى السلطة.

ويمضي السيد حافظ يبحث عن الحكمة ، في ظل هذا العصر الجديد الذي يمثل عالمنا غابوياً رهيباً، ليبحث عن العبرة في تاريخ الإنسانية ليسوق لنا قصة الملك المريض.

شلبـــــــــي : الملك مريض.

حمـــــودة: نعم وعلاجه ثدي ثعبان غابي .. ولد في أحضان الطبيعة ونشأ مع الفيلة ، عاشر الضفادع وتزوج سلحفاة.

فالكاتب يرمز إلى الملك في شخص عبد الناصر الذي يوجد مع أجهزته العسكرية في موقف ضعف ، لذا يبقى علاجه في إيجاد ثدى ثعبان وهو موجود في ثدي عائشة التي ترمز إلى الشعب الثائر. وهو ما يجعل هذا الأخير معنياً في شخص الأميرة لمساندة الملك في محنته ، لكنه يصطدم بوزير اليمين ووزير الشمال (عاشر الضفادع). وهو ما يشير إلى الأجهزة العسكرية التي شغلت بمرض الأمير الذي يخلف عبد الناصر وهو ما تأكد لنا على لسان حنفي.

حنفـــــــــي: (للجمهور) ثدي الأميرة هو ثدي الحية. مشكلة هل يتركون الأميرة ووزير اليمين يقول مجنون ووزير اليسار يقول الحل ؛ ترى ماذا

يحدث يا قلب الشعب المقهور. الذين أهملوا الشعب بحجة أن الأمير مريض ونحن في مشكلة علاجه، فوزير اليمين واليسار طوال اليوم في القصر مع الأميرة وخاصة وزير اليمين ووزير اليسار.

لذا يتدخل مقبل ليحث الأميرة (عائشة) والتي تمثل الثائر، بأن تساعد الأمير الذي كان يطمح إلى السلطة ليمسك بزمام الأمور ، لكن ذلك لا يتأتى إلا عبر تضحية الأميرة بأن يشرب الأمير دمها. وهي إحالة إلى الثورة والتي قد تؤولو لصالح الأميرة

مقـــــــبل: إذا كنت تجيبى الأمير قدامى برهان تضحيتك هو أن يقطع ثديك وأن يشرب من دمك.

عائشــــــــة: يا شعبى المنتظر ثدي الأميرة هو ثدي الثعبان.

حنفي ومجيدة: وبالفعل قطعوا ثدي الأميرة بعد أن غلت الأسعار وازدادت الحياة غلاءً وأصبح الشعب مزيجا من الجوعي ، ووجد ثدي الأنثى هو ثدي الأميرة (تصفيق حاد يصفق الشباب إلى الجمهور).

فعائشة تمثل الطموح الذي لازال قائماً ، بل وتحمل هموم الشعب الذي أصبح يؤدي ثمن تخاذل الوزراء بعد انشغالهم بالسلطة ، وأصبح الشعب مزيحاً من الجوعي . فحافظ يدلل من خلالها على الوضع الاقتصادي المزرى الذي أصبح يقع على كاهل البؤساء:

مقــــــبل: احملني في طيور الخريف.. يخرج من ضلوع الفقراء.. تخرج جماهيري الغاضبة العصية تخرج لتحمل الراية الخفية هنا أنا . وهم هناك.

ولم يكن الميدان الاجتماعي – هو آخر _ أقل حظاً من أشكال التردي وما يحمل من تفاوت وتناقض أحدث ذلك الشكل الهرمي الغير المرغوب فيه، وهو ما يتضح من خلال هذه الحوارات التي يكشف فيها الشبان هذا الوضع:

أزهــــــــار : امرأة تملك جراج عربات وتملك العربات.

حنفـــــــــي: رجل في الجيش يأتي الجنود بعربة ينتظرون ابنته الصغرى كي يوصلنها إلى المدرسة. وهذا من أجل الوطن.

مجيـــــــدة : فتاة في العشرين ترتدي كل ساعة فستان أبوها رئيس مجلس الإدارة.

هذا بالإضافة إلى أساليب الظلم التي يتعرض لها المجتمع تحت ستارات مزيفة، والفساد لا يقتصر على مصر وحدها ، بل يغطي شبحه العالم ككل.

هـــــــدى: والعدل يقع على ثوب الطغيان يغسلوه بصابونه حملة التطهير.

وينتقل السيد حافظ ذلك ، لينتقد لنا أصول التربية التي يتعبها المجتمع والتي لا تقف عند حدود شكليات بل إن الأمر يحب أن يضبط بقواعد تحدد معنى السلوك الإنساني، وذلك بأن تأخذ التربية مفهوم الاحترام والتفاهم الحق:

ناديـــــــة: حبيبي قال لي التربية مش حطفي السيجارة قدام أبوي ، لا مش أقف لما يقعد لا مش حط رجلي على رجل لا قال على التربية هي الاحترام والتفاهم.

وعلى الساحة الثقافية لم تكن هي الأخرى بمعزل عن ملامح الوضع الجديد وآثاره السلبية، وهو ما يعكسه واقع الفن الذي أصبح محاصراً هو الأخر:.

مقبـــــــل: الفن عمره ما كان أكل عيش الفن لعنة. عايزة أبقى ممثلة حيجعلوك محطة أتوبيس.

فالتشنج الذي شل حركة الحياة برمتها ، امتد إلى المواقف نفسها ، هذا ما يكشف عنه السيد حافظ من خلال مجيدة وهي تناجي نفسها ووطنها.

مجيـــــــدة: تتقدم حاملة مصابيح المدينة وبراعم الشمس الصافية.

وأنت يا وطن هل أنت أمامي أم خلفي أم بجواري أم أنا أنت ومن أكون أنا ومن تكون أنت لا أعرف يا وطني لا أعرف لا أعرف يا ....

فمجيدة ينتابها الشك حول مصير هذا الوطن ، وأي موقف يستناه مدامت المواقف لا زالت مختلفة. وهي نفس الحيرة التي عبر عنها مقبل بتصوير المجتمع الذي لا يقف وقفة رجل واحد.

مقبـــــــــل: صديق لي وقف وأمه جلست أمامه، وأبوه جلس بجواره في صورة تذكارية. الصورة الثانية: وقف الأب بجوار الابن والأم جالسة، في الصورة الثالثة جلس وأمه وأبوه خلفه.

٣- الفعل الثوري بين الاستحالة والإمكان:

على مسرح هذه الحياة ، حيث الواقع المتخم بالتناقض والتعفن . كيف يمكن التغيير؟ وما هي الأشكال التي يمكن أن تتخذ؟ وهل وجهة قطار السيد حافظ داخلية؟ أم خارجية تملك ملامح سنحاول التصدي لها عبر محطات هذا القطار، الذي تقوده شخصيات السيد حافظ. إن السيد حافظ أكد من خلال هذه المسرحية أن الوصول إلى فعل ملموس لا يمر إلا عبر تعرية هذا الواقع وبالتالي اتخاذ موقف منه. لكن سائقى هذا القطار يحملون نفس التوجهات والأهداف ، ومن ثم يمكن تحقيق هذا المشروع؟ أو أن التصدع سيكون حاجزاً لبلوغ ذلك؟.

إن ما يمكن ملاحظته أن الرؤى تبقى مشتركة لتجمع بين هذه الشخصيات ، إلا أن إشكالات الفعل الثوري تبقى متباينة. ذلك أن منطق المرونة والحزم يبقى سيد هذا الموقف. وهذا طبعاً ما تأكد من خلال الفصل الثاني من هذه المسرحية أين يجري الحفل الذي أشرف عليه بعض المومولين ، ليأتي كمحك حقيقي يكشف عن جملة من هذه التسالات وإن كان إيقاعه بطيئاً في الفصل الأول ، إلا أنه – ومع ذلك لا يخلو من محاولة اعتناقه والارتماء في أحضانه، أو حتى تجنبه وهو ما لخصه لنا الكاتب من خلال قول عائشة:

عائشـــــــــة: مش عارفة يمكن تكون مسرحية القلق أو مسرحية الخوف. عندي مشهدين لا ثلاثة.

وبالرغم من هذا الخوف والقلق الذي يحاول أن يطفئ جذوة القتيل الثوري، إلا أن مقبل يصر وبعزم على ضرورة تبني موقف فعلي وملموس

مقبـــــــــل: ليه بتفضل الجملة الاسمية على الفعلية.

شلبـــــــــي: اسمعني أنت بتفضل الفعلية.

مقبـــــــــل: الجملة الفعلية أولها فعل وبعدين فاعل.

ذلك أن الفعل أو المجال العلمي هو الذى سيمكن من صنع الهدف، لكن يأتي حمودة الذي يبدو راضياً على ما هو فيه ، لذا يعرب عن موقفه بواسطة السكوت.

حمـــــــــودة: مش عايزين دوشة عايزين ننام.

ويتدخل حنفي للالتقاط هذه المفارقة التي أصبحت شاخصة على هذا العصر:

حنفـــــــــي: كل واحد فينا بيكلم الثاني بالسكوت ذي الشوارع ما بتكلم الشمس باللون الأصفر .. آه فيه فيه . كانت فيروز بتغني في عيني، وهي بتشوفها في عيني والحاجة الثانية إنها كانت لابسة فستان أصفر النهارده.

فيروز رمز الهزيمة بلا مبرر، تحاول أن تغني الواقع في غنائها المزركش في محاولة يائسة للبكاء والتهليل للنصر بلا نصر، لكن فستانها الأصفر يحيل على موقفها الشاحب، وهو ما يجري في الشوارع وهي تحاكيها الشمس بأشعتها الصفراء رمز السكوت والتراجع. لكن مقبل بوصفه يمثل المفجر الثوري، يصمم على المضي نحو الثورة.

مقبـــــــــل: لازم نطلع لابد أن نطلع في الصبح نروح معه.

وهذا انطلاقا من أخذ العبرة من الآخرين الذين حملوا راية الدافع، وهو شعور يقاسمه فيه أيضاً حنفي.

حنفـــــــــي: (لنفسه) وضوضاء الحفل بلا صوت. من يغني في أسبانيا

غير لوركا من يرسم عيون الفجريه غير بيكاسو بكحل الشروق... من يمسح جبين الضواحي البعيدة غير جون بيرس (الضوء العام يرجع)..

وهو حصاد الشعوب الحالمة بالانعتاق والحرية ، وعلى النقيض من ذلك وبنوع من التردد، يأتي حمودة ليعرب عن موقفه بالرغم من محاولة شلبي في إقناعة.

شلبـــــــــي: أطلع قالي.

حمــــــــودة: ما قادرش يا صاحبي.

شلبـــــــــي: إمسك في ذراعي.

حمــــــــودة: ذراعك مش ذراعي..

إلا أن سبل النضال لابد أن تنظم حتى لا تكون معرضة للفشل، وهو موقف سلكه مقبل أي أن الثورة لابد أن تمر عبر مراحل وليس دفعة واحدة.

مقبـــــــــل: لابد أن تختفي أشياء داخلنا حتى تكتمل.

حمــــــــودة: فتحت حقيبتك اليوم فوجدت كتابا أحمر.

مقبـــــــــل: وماذا في ذلك.

حمــــــــودة: أنت تفكيرك أحمر.

لكن هدى وبجانب حمودة ، تؤكد على أن هذه الثورة يجب أن تتأجل إلى موعد لا حق، وهو ما ترفضه نادية التي هي دائماً مخلصة للنداء.

هــــــــدى: لابد أن ننام الآن بل ندع الغد بفكرة يأتي إلينا.

ناديـــــــــة: لابد أن نبدأ. لم الآن حتى ننشر فيهم الرعب.

وبعد إفصاح السيد حافظ عن مواقف أبطاله الشبان ، يحدد لنا وجهتهم والتي يبدو إنها داخلية قبل أن تتعدى حدود الخارج.

مقبـــــــــل: الباب مفتوح هل نخرج يا أصدقائي؟.

ياســـــــــين: (إلى مقبل) أنا أنجذب للداخل لا للخارج.

وهو أن السيد حافظ هذه الصورة العجيبة التي يحملها البلبل العاشق للحرية وهو يمتطي جناح الثورةِ، من خلال الحوار الذي دار بين

المشرف طه وياسين.

المشرف طه: إنت بتقصد إيه إذا ما بعتيش البلبل أنا حاذبحه.

ياســــــين: ليه يطيره إفتح القفص طيره أنا بقولة أمش وأطيره ألقيه بيرجع هنا ثاني.

ذلك لأنه يؤثر أن يحرر الناس، وهو يفضل أن يلتحم بضمير وطنه ويأبى الهروب من الواقع. وهو ما يتفق مع موقف مقبل الذي فضل الدخول، بعد أن كان ينوي في السابق الخروج، وهذا حتى تكون الثورة جماعية. ويحمل معه دور المصلح المقبل على تنوير الجميع ، بالرغم من أن المشرفة خديجة تحاول أن ترغمهم على الاعتذار.

المشرفة خديجة: من يريد أن يتعهد ليس في هذا عيباً جوهرياً. واعتذروا لقد اعتذر بيرم التونسي واعتذر النحاس واعتذر نزار. واعتذر كثيرون ليس في هذا عيب هكذا الحياة..

لكن وبما أن الحرية لها ألف مكان وعلى المرء أن يقرر فقط كما يقول السيد حافظ – فإن الجماعة وبصوت واحد تختار الخروج، الذي يشربه مقبل وهذا بعد أن تخلصوا من قيودهم الداخلية.

حنفــــــــي: الثورة للجميع. لنخرج جميعاً حتى نعرف على أي أرضية نقف..

وليعلن الجميع أن قلبهم ليس مثل الأحجار بل هي كالأشجار لا تموت ولا تذبل.

الجمــــــيع: ضع السماعة أيها الطبيب على قلب شجرة واسمع قلب الأشجار ضع السماعة أيها الطبيب على قلب حجرة واسمع قلب الأحجار. إن قلبي ليس مثل قلبهم. إن قلبي ليس مثل قلبهم..

وهذا ليخلص حافظ في النهاية ليؤكد من أن الثورة بالرغم من أنها تبدو مستحيلة ، إلا أنه بالإمكان تحقيقها.

المظاهر الفكرية التجريبية في هذه المسرحية:

قبل الحديث عن الأبعاد الجمالية في هذه المسرحية، يجدر بنا القول أن محاولة تفكيك أي عملي أدبي، ومهما كانت طبيعته يعتبر إجراء تعسفياً قد يسيء إلى هذا العمل أو ذاك. ولكن بحكم العادة، فقد آثرنا معالجة كل جانب على حدة، ونقصد بذلك جانبي المضمون والشكل باعتبارهما دعامتين أساسيتين في عملية تشكيل العمل الأدبي، وهي وقفه لم تأت لتأكيد على مدى أوليوية أو ضرورة طغيان جانب دون الآخر، بقدر ما تحاول تسليط الأضواء عليهما لا سيما إذا وضعنا في عين الاعتبار أن لكل إنتاج أدبي خصوصيته التي تفرض طريقة أو رؤية معينة يتبعها المبدع، ولكن ما ينبغي التأكيد عليه أن تكامل العنصريين يعد شرطاً أساسياً ، وحتى لا نبتعد أكثر عن جوهر موضوعنا الذي نحن بصدد دراسته في هذا الفصل، ننتقل مباشرة إلى الجوانب الفنية والجمالية التي حفلت بها مسرحية السيد حافظ: حبيبتي أنا مسافر " ...التي تعد لبنة جديدة تضاف إلى ذلك الصرح من سلسلة أعمال المسرحية التي قدمها الكاتب.

وهي تنبع من تلك الرؤية التكاملية التي ألفناها عنده. ، إذ تضع في عين الاعتبار ضرورة الاحتفاء بالتجريب الفني: "لأن التجريب بدون وعي فني يصبح جموحاً طائشاً"

هذا طبعاً إذا سلمنا بالمناخ الذي عاش فيه السيد حافظ، والذي تحالف فيه الواقع بمختلف تناقضاته، وكذا الراهن الثقافي الذي وضع المسرح المصري والعربي عموماً في مفترق الطرق. لقد كان لزاماً على حافظ أن يمتطي ألواناً جديدة وتقنيات أكثر تلاؤماً بإمكانها أن تمنح الدفء والحرارة للمسرح العربي. هذا ما يجعل الجانب الفني يسير بمحاذاة على بلورتها. مما يجعل التجريب تكاملياً يستجيب لكل مكونات الفن الدرامي.

وبهذا الشكل يمكن القول إن التجريب عنده جاء استجابة للجمهور العربي الذي يتطلع دائماً إلى البديل، عن طريق الالتحام بقضاياه وكشف

واقعة المريض، وبنظرة جديدة تستقى بكارتها من تلك الرؤية الفنية المظبوطة بأفق تجريبية واسعة. فبقدر ما يحتاج هذا الجمهور إلى من يعانق قضاياه بالكيفية إلى يأمل في إجراءات فنية جديدة تتيح له فرصه المشاركة في الفن الدرامي، حتى تجعل منه إنساناً فاعلاً ومتحركاً دائم التساءل والتفكير: "... وتعمل هذه الحواس عند السيد حافظ من داخل سيطرة التوتر والشعور بالجسر، فيقدم إلى المتلقي شحنات تواليه من الانبهار المدهش والمثير، فهو لا يقصد من فنه أن يهدهد حواس المتلقي، وإما يرمي إلى أن يحدث في داخله صدمة المباغتة التي تولد فيه التوتر والحيرة والتساؤل".

وهو ما يعكس بعمق رؤيته المتفتحة التي لا تتقيد بتعليمات مسبقة تشل حركة الإنسان بالتفاعل مع ما يطرح أمامه على خشبه المسرح، أو بالأخرى حلبة هذه الحياة. والتي لا تخضع إلى الثبات، لأنها متجددة ومتغيرة بين الحين والآخر، وهو ما لم يكن متوافر في تلك التقاليد الأرسطية بقواعدها الضيقة. والتي حاول كاتبنا دائماً يسعى إلى تخطيها بخلق ميكانزمات جديدة تميزه عن باقي المسرحيين العرب، حتى وإن رفعوا شعار التجريب.

إن حكمنا هذا لن يتضح إلا عبر مجموعة من الأبعاد المسرحية الجمالية التي نحاول مقاربتها عن طريق النقط التالية:

- الصراع الدرامي.
- الحـــــــــدث.
- الزمـــــــــان.
- المكـــــــــان.
- الحـــــــــوار.
- الشخصـــيات.
- اللغـــــــــة.

الصــــراع الدرامــــي:

إذا كان الصراع في الدراسة القديمة يقوم على أحداث تسلسله، فإن الصراع بالمفهوم الحديث أصبح يرتبط أكثر على أساس التدرج والتطور، إذ لا يراعي ترابط الأحداث فيما بينهما، بقدر ما يركز على مجموعة من المتناقضات. وهو ما نجده عند السيد حافظ، فالصراع عنده متنوع تتفاعل فيه المواقف بين الأبطال، ليتخذ الصبغة الجدلية بين هذه المواقف ليعرض من خلالها مجموعة من المفارقات. وهذا بدأ بصراع الأبطال مع أنفسهم، وهو عبارة عن خلجات نفسية تحمل المعاناة كما تسعى للبديل. بالإضافة إلى صراع الأبطال أو الشبان مع المشرفين، وتعرضهما لوسائل القهر والاستلاب هذا ما يؤجج الصراع، ومن ثم كان كفيلاً بأن يولد صراعاً على مستوى آخر متمثلاً في اختلاف مواقف الشبان أنفسهم إزاء ما يطرح أمامهم، جعلت المعاناة تنتقل نحو عامة الشعب مما يجعل هذا الصراع لا ينحصر في هذه القوى المستبدة، بقدر ما هو صراع بين أفراد الشعب الواحد التي تكرسها تلك المواقف المتباينة والمختلفة، حين أعرب الشعب عن إحجامه عنها، واتخاذ مواقف شجاعة وبناءة عن طريق ما حملة الأبطال أنفسهم من مواقف وردود أفعال. وهذا ما يجعل الصراع الدرامي حيوياً ومتحولاً يسعى إلى سبر أغوار المجتمع وكشف النقاب عنه.

الحــــــدث:

إذا كان أرسطو شديد الحرص على وحدة الحدث، فإنه على العكس من ذلك فقد عمل السيد حافظ على تكسير ذلك الترابط التقليدي فيما يخص الوحدات الثلاث، لأنه لا يركز على حدث بعينه، لكن الأحداث تنساق متظافرة فيما بينهما، وتتحول معه نقطة النهاية في البداية، وهو ما تأكد لدينا من خلال الحوارات النفسية التي جاءت في بداية الفصل الأول، والتي في الواقع تحمل في طياتها الحلم بالحل، لتعود بعد ذلك في نهاية الفصل

الأول لتعود من جديد، وتحت ضغوط نفسية فرضها صراع الأبطال مع المشرفين.

وهذا ما يجعل الأحداث تسير في خط دائري.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل جاوزة في إثارة مجموعة من الأحداث التي واكبت النكسة وما تلاها، مع إبراز مجموعة من المتناقضات التي تتدخل بين الحين والآخر،

ليطرحها أبطال هذه المسرحية. وهذا بالرغم من كون المضمون قد سار فيه على طرح الأحداث بصفة تصاعدية تشتد حدتها في الفصل الثاني، حين يواجه الأبطال جهات أخرى أكثر تسلطاً تحاول تفتيت أحلامهم. وهذا لا يعني أن السيد حافظ يقوم على فصل الأحداث لكن على العكس فهو يسعى ليجعل من الحفل محكا حقيقياً يختبر فيه أبطاله وقدرتهم على الفعل الثوري، وهذا حتى يهئ القارئ على التفكير في مصيره بجدية مستعينا بالتغريب ودورة في بلورة الأحداث حتى يدفع متلقية على صنع القرار فهو: "يترك للجمهور أن يكتشف الحلول وأن يسعى إليها، بالرغم من النزعة التجريبية لا يذهب أصحاب المذهب السياسي الذين اتخذوا من المسرح وسيلة للتعليل والتنوير والاستفزاز والتحريض على الثورة ضد ما هو معوج وذلك توصلاً إلى عالم أكثر عدلاً، وأقرب إلى المجتمع العاقل" فحافظ لا يلتزم بحدث معين، وإن كان حدث الهزيمة هو الرئيسي، بل يرسم إضافة إلى ذلك مجموعة من الأحداث التاريخية وهذا للتعبير عن مجموعة من المواقف الراهنة بطريقة عقلانية، وفنية في نفس الوقت حيث ينسجم فيه الماضي مع الحاضر مما يجعل الأحداث تبتعد عن ثلاثية الخط الأرسطي، ساعياً من ذلك إلى تفجير الأحداث، عبر إبراز مجموعة من المتناقضات التي يخضع لها الواقع بأحداثه السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها. والتي لا تهدأ على حال.

الزمـــــــــــان:

يصادف عام ١٩٦٨ تاريخ اندلاع المظاهرة الطلابية التي نشبت عقب هزيمة حزيران ١٩٦٧ وهو ظرف خطير اجتازته الأمة العربية عموماً، ومصر على وجه الخصوص هذا ما يدفعنا على القول بأن الزمن زمن إدانة واستنكار ضد الأجهزة العسكرية التي كانت وراء النكسة.

فهل هذا يعين أن حافظ قد التزم بوحدة زمنية معينة؟ أو أن الزمان متعدد؟.

إن من يطالع تحديد الزمان الذي لجأ إليه الكاتب في بداية المسرحية ، سوف يتجه إلى الافتراض الأول. لكن الممتحن الحقيقي فيها سيظهر له العكس، آية ذلك مجموعة من التقنيات التي لجأ إليها الكاتب، لتكسير وحدة الزمان عن طريق الحلم وبواسطة تقنية (فلاش باك) وهو زمن لا يقل عن هذا الحاضر المفعم بالتناقض والمعاناة، وكذا الفوارق الاجتماعية.

ناديـــــــــة: أمي باين عليها كانت جارية عند الخدوي إسماعيل.

هـــــــــدى: أختي كانت خدامه الباشا.

مجيـــــــدة: أبوي كان في ذيل كلب الأميرة.

أي أن الواقع متجدد بتجدد الزمان ، مما يجعل الماضي شاخصاً في الحاضر ، تحيا معه كل محاولة لتنبعث من جديد لتجاوز هذا الماضي والحاضر، مضيا نحو المستقبل الأحسن.

عائـــــــشة: آه يا أحلامي أي حاجة أطلع بيها المجد الزائف وأقدم عمري النهارده القمر بيطلع الصبح والظهر والنجوم والشمس في الليل. عايزه أمضي على كرت يهد البيوت ويهد العالم..

فالزمن بمرارته لا ينحصر في الهزيمة، بل إن جذوره تمتد في التاريخ عبر أطواره المتعددة.

فحافظ يتحدث عن أزمنة متعددة حيث الإنسان المغلوب على أمره (في

أفريقيا – آسيا وأوروبا)، ليجعل من الواقع ينسحب على كل إنسان وفي كل زمان، وهذا ما يجعل الماضي والحاضر يتفاعلان ليسلط كل منهما ظله على الآخر في سبيل الغد المشرق.

هذا ما يجعل زمن وقوع: أحداث هذه المسرحية ١٩٦٨ ، زمن كتابتها يتداخلان وهو عام ١٩٧٩. فالزمان يعود إلى الهزيمة بزخمها المرير، وواقع ما بين النكسة حيث المعاناة أكثر التي تعرض لها إنسان هذا العصر، خصوصاً بعد سقوط الزعامة الناصرية، وظهور قوى جديدة أعلنت هي الأخرى عن إفلاسها، وبالتالي زادت من محنة هذا الإنسان.

فالزمان متغير في نظر الإنسان الطموح، وثابت في نظر ذلك الإنسان الذي يفضل السكون.

المكــــــــــان:

ما يقال عن الزمان يمكن أن ينطبق أيضاً على المكان، فالكاتب حتى وإن حدد لنا مكان هذه المسرحية في أحد الملاجئ. إلا أن الملجأ بدلالته يمكن أن يكون موقعاً لأماكن متعددة فهو ملجأ هذه الحياة برمتها، حيث الإنسان المقهور في كل مكان أينما حل وارتجل، بل ومطارد بأجهزة السلطة التي تتربص خطواته في كل صوب. وعلى العكس لا تخلو الحياة ممن يسعون إلى التحرر في كل مكان (إ – ن – س – ا – ن).

ياسين وهـــدى: يا من تمر في قناة بنما هناك في كولا لامبور ألف. يا من تمر في قارب في جاكرتا هناك في مانيلا نون. يا من تسأل على الطائرة الذاهبة إلى إسلام أباد هناك في شنغهاى. يا من تسكن في أحياء باريس الفقيرة هناك في فضلات المصانع.

وعلى هذا فإن الحرية مطمح يخامر كل إنسان في كل زمان ومكان. وهذا ما جعل السيد حافظ يضع النهاية غير واضحة، فوجهة الخروج لم يحددها لنا، فقطار السيد جوال في كل مكان يبحث عن الحرية ويقاوم ضد الموت.

أزهـــــــــار: لا تفكر يا سيدي فحديقة الخالدين موجودة أو حديقة الشلالات أو الجراج أو الشوارع. فالحرية لها ألف مكان وعلى المرء أن يقرر فقط ويرى.

الحـــــــــوار:

وهو من الدعائم التي يقوم عليها البناء الدرامي، إذ من خلاله يتم الكشف عن سيرورة الأحداث وتفاعلها، وهو فعل تقوم به الشخصيات. لكن ما يميز الحوار عند السيد حافظ هو ذلك التنوع ليكون همزة وصل بين مجريات الأحداث ومشاعر الشخصيات التي تساهم في بلورته... وهو حوار غير جاف وعقلاني يفصح عن مجموعة من المواقف والأفكار.

وقد عمد حافظ إلى تلوين الحوار بين المونولاجات الداخلية، أو الحوارات النفسية التي وظفها في بداية المسرحية، وهي عبارة عن أفكار مختنقة لا تتعدى صدر الإنسان لتجعل من الكتمان حائلاً بين تحقيق أحلامها، وبين واقع مزيف يخنق تلك الأحلام الواعدة فقد يبدو هذا النوع من الحوار لا يربط بين الشخصيات الأخرى، ولكنه في الواقع يتجه ليطعم الحوارات الجماعية، ومن تم فهو لا يقصد إحداث قطيعة مع هذه الشخصيات بقدر ما يدعوها إلى التفكير جماعياً. هذا ما جعل الأحلام تكاد تكون متقاربة ، حتى يحيل القارئ على الجو النفسي الذي ينتاب شخصياته.

كما لجأ الكاتب إلى الحوارات التي تكتسي صبغة الترديد الجماعي، وهي عبارة عن أصوات يكمل أحدهما الآخر، وهو حوار يكشفه عن مجموعة من المتناقضات التي يعاني منها الأبطال، مما غداً قاسماً مشتركاً الشيء الذي يحثهم على الحل الجماعي.. وما يمكن أن نلاحظه أيضاً من الحوار عند الكاتب هو تراوحه بين ا لطول حين يناجي الأبطال أنفسهم، تبعاً لنفسياتة التي تعاني العديد من المشاكل، وبين القصر حين يحاور الأبطال غيرهم إلا أنه يبقى مركزاً حتى يوصل الفكرة إلى ذهن التلقي،

بطريقة لا تبعث الملل في نفسه.

إن جدلية الحوار التي اعتمدها الكاتب، تقوم على التبادل بين الحوارات ليحيلها على ذهن القارئ فتخاطبه بعقله. وهو ما حث السيد حافظ على تغريب الحوار انسجاماً مع الجو السياسي للمسرحية، وهذا لا يقف طبعاً عند حدود جوفاء تعليمية، بقدر ما يحيل جمهوره على أن يتخذ موقفاً من هذه الأحداث.

عائـــــــــشة: حبيبتي في ألفى حته في البلد.. سواحة على كل دار تمسح من عرق الغلابة المرار.

من أجل أن يقربنا من التناقضات التي تطبع المجتمع، وما ينحر على ذلك من فقر وحرمان، كما كان للأحداث السياسية نصيب من الواقع الراهن الذي توجد عليه الأمة العربية بعد أن اغتصبت أراضيها.

الدراسة التطبيقية

تحليل مسرحية إشاعة
بقلم د. ليلى بن عائشة

الجــزائــر

١ – الحدث الدرامي في مسرحية إشاعة

مسرحية (إشاعة) [(٢٨٠)] هي إحدى الأعمال المسرحية التي ألفها "السيد حافظ" وهي من فصل واحد، تطرح لنا هذه المسرحية العديد من الإشكالات على رأسها تغير المسار الذي كان من المفروض أن تسير عليه الجامعة، في تكوين طلبة يحملون مشعل العلم والنور، وهم في ذات الوقت علماء ومفكري المستقبل وحماة الوطن. هذه القضية تعرض لها "مصباح الزمان" في كلمته عقب تسلمه جائزة نوبل، فرغم فرحته التي لا توصف إلا أن فرحته الحقيقية لن تتم إلا بتفجير الجامعة المصرية للعلم في شرايين كل الطلبة، فإذا كان البعض يرى أن هذه الجامعة قائمة بدورها في تعليم الطلبة وتنويرهم وتحضيرهم لمعركة البحث والبناء والتشييد معا، فإنه يرى عكس ذلك تماما، فما تقوم به ــ في الحقيقة ــ هذه الأخيرة لا يعدو أن يكون تخريج جيوش من الموظفين المتقاعسين الذين لا يلبث أحدهم أن يحصل على شهادة إلا وكان همه الأساسي هو الحصول على وظيفة للإسترزاق أيا ما كانت هذه الوظيفة، ويرمي الطالب وراء ظهره مسئوليته كجامعي في مواصلة درب العلم والبحث وأداء رسالته الحقيقية المنوطة به، وهذا ما نفهمه من خلال حديث الدكتور مصباح الزمان.

" مصباح الزمان: في الحقيقة إن شعوري لا يوصف فأنا سأشعر بالجائزة عندما تفجر الجامعة المصرية العلم في شرايين كل طالب وطالبة فالجامعة المصرية تحتاج إلى أن تخلق علما وتكون كوادر فكرية لأن ما يحدث الآن يخرج لنا جيوشا من الموظفين"[(٢٨١)]. وعند هذه الجملة يحدث خلل في التلفزيون ــ وبالطبع ــ تعتذر المذيعة عن الإنقطاع بحجة وقوع خلل فني عبر الأقمار الصناعية لتبث بعدها أغنية. إن الخلل في الحقيقة كان في

(٢٨٠) إشاعة: السيد حافظ.الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.

(٢٨١)– م.ن.ص ٤.

حديث الدكتور "مصباح الزمان"، فكلمة الحق غير مسموعة، وتحاول السلطة بكل أشكالها إخراسها وهذا ما حدث بالفعل.

إن القارئ لهذه المسرحية من الوهلة الأولى يجدها مسرحية عادية للغاية بأحداثها المستقاة من الواقع، إلا أن المتأمل جيدا في سير الخط الدرامي يجد أن الكاتب يطرح جملة من القضايا والأفكار، ففكرة التغيير مثلا تطارد "السيد حافظ" في كل مسرحياته تقريبا، وفي هذه المسرحية أيضا وهذا ما يفسر عدم الرضا لديه عن الواقع، ويأتي انشغاله هذا على لسان "مصباح الزمان"في حديثه إلى الطلبة.

" مصباح الزمان: يعني إيه الطلبة.. يعني إيه طلاب، يعني إيه مهندسين، بكرة وعلماء بكرة ... وفكرة التغيير يعني قوة التنوير والتبصير يعني أنتم الباحثين عن الحقيقة والشاهدين على الغلط اللي فينا فمتبقوش زينا مع إنكم مننا يعني تبقوا حلم المستقبل اللي يبقى حقيقة[٢٨٢].

يبدو أن الكاتب في عناء بحثه عن الحقيقة التي كان يطمح إلى تحقيقها والعثور عليها وجيله، قد اقتنع بأن ذلك لم يتم ولن يتم على يد هذا الجيل، لذلك كان يرى في جيل الحاضر والمستقبل الأمل والخلاص – لم لا – هذه الكلمة التي تشع ببريقها كلما غصنا في مسرحية من مسرحياته، باختصار فإن الكاتب يعترف ضمنيا بعجز جيله أو تقاعسه عن إيجاد الحقيقة وربما كان البحث عنها مضنيا وتبقى النتيجة رهن الحلم لا أكثر، لذا فإنه يرى في جيل الحاضر والمستقبل الأمل في العثورعلى الحقيقة وتجسيدها بكل أبعادها، بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك إلى حلمه الكبير في تغيير التاريخ أو بالأحرى إعادة كتابته.

« مصباح الزمان: ..لازم نعمل مجموعة جديدة من الشباب تعيد كتابة التاريخ من تاني.. ثورة ١٩١٩ مثلا مين اللي ظلم ومين اللي اتظلم.من

---

(٢٨٢) م.ن.ص ١٢ .

القيادة الحقيقية والقيادة الرسمية »[٢٨٣].

وهذا يعني أن الكاتب ــ حسب اعتقادي ــ غير واثق في كتابة التاريخ، أو لنقل على الأصح أنه ينظر إليه من زاوية أخرى يراها أدق مما هي عليه الآن. أو ربما كانت هنالك بعض الحقائق التي غيبت، وأخرى قدمت مشوهة، ومن هنا سيكون الشباب (الذي يلقن هذا التاريخ) مشوها فكريا ولا يمكنه أن يؤدي رسالته المتمثلة أساسا في حماية الوطن.

« مصباح الزمان: لا يمكن أن نحمي الأوطان بجيل أرانب وقرود.

الرجل المهم: إنت زودت الحدود إحنا عايزين جيل مسالم بيحب السلام جيل مبيحبش المزايدة والحوار والكلام.

مصباح الزمان: قصدك جيل أخرس .. جيل من العميان .. يبقى على الدنيا السلام » [٢٨٤].

إن هذه المبادئ والأفكار النيرة التي يتوقد بها عقل أحد المفكرين العباقرة الذي اتخذ له الكاتب إسما يدل على أفكاره وعلى مهمته "مصباح الزمان"، والذي يحاول جاهدا أن ينير الطريق للشباب ويضئ الحقائق أمامه وأن يطهر ما دنس منها، تلك الحقائق التي تحاول السلطة بكل أشكالها أن تطمسها أو أن تلهي الناس عن معرفتها وإدراك كنهها الحقيقي بشتى الطرق. فإن مهمة الدكتور "مصباح الزمان" وأمثاله هي كشفها، بينما تحاول القوى الأخرى قمعها بطرقها المشبوهة.

« مصباح الزمان: ... إنتم عايزين أقول للولاد إيه أهدافكم.

الرجل المهم: والله هدفنا واضح.

مصباح الزمان: فاهم.. وعلشان كده بصنع لكم جيل يحميكم يحمي الأمة يحمي النيل من القذارة ويحمي النفس بالطهارة ويبني الانسان ليحمي

---

(٢٨٣) م.ن.ص ١٦.

(٢٨٤) م.ن.ص.ص ١٣/١٤.

المكان والشارع والحي ... وحلم عرابي ومصطفى كامل وسعد زغلول والنحاس وكل الفرسان المجهولين في تاريخنا على شان مصرنا الغالية تعيش.

الرجل المهم: إسمعني إنت ماتقول كلمتين في إطار المنهج وبس والشباب سبهم ... بس سيبك من الإنشا والمقالات والشعارات ... »[٢٨٥] .

إن تمسك الدكتور "مصباح الزمان" بمبادئه وقناعاته الشخصية جعلته عرضة للأذى عن طريق جهاز التلفيق والتزوير والإشاعات الذي ما كان منه إلا أن يضع هذا الرجل الفذ موضع الإتهام، والأدلة ــ طبعا ــ جاهزة وبالصور، باعتباره خارجا عن القانون، وما أسهل تلفيق التهم لكل من لهم ذرة من الوطنية والغيرة على الوطن.

إذا تأملنا مليا عنوان المسرحية (إشاعة) نجد أن الكاتب كان موفقا للغاية –حسب رأيي– في اختياره ذاك، لأن العنوان ينم عن جملة من الأفكار التي يود أن ينقلها عبره إلى المتلقي، ومن ثمة يمرر بقية الأفكار من خلال النص. وربما كان العنوان تمهيدا لما يود الكاتب أن يمرره من أفكار تأتي مفصلة عبر النص. فالإشاعة في حقيقة الأمر يلجأ إليها ضعاف النفوس من الناس، والمهزوزين في شخصياتهم ،وأولئك الذين لا يستطيعون مواجهة المواقف بصلابة وبقوة، نظرا لضعف حججهم وبطلان ادعاءاتهم، فيلجؤون إلى الأساليب الملتوية التي تلبي أغراضهم الدنيئة، فإذا وصل المجتمع إلى مستوى تصديق الإشاعات كسيطرتها على أخبار الصحف مثلا، وعلى كل وسائل الإعلام على اختلاف تنوعها وسيطرتها أيضا حتى على الأوساط التي يفترض أنها راقية المستوى وعالية التفكير، فإن ذلك ينم عن إنحطاط كلي واضمحلال في التكوين الفكري والشخصي للأفراد.

---

(٢٨٥) م.ن.ص.ص ١٤ / ١٥.

ونجد أن الكاتب قد اختار شخصية من الشخصيات التي تركز الفعل المسرحي تقريبا عليها دونا عن غيرها، وهي فتاة دون إسم، فقد عمد إلى تعريفها بالألف واللام (الفتاة) ومن المؤكد أن الكاتب لم يذهب إلى ذلك جزافا، وإنما قصد من خلاله الكثير مما سنتحدث عنه فيما يأتي؛ فقد اختار فتاة من الأسرة المحافظة، والفتاة أو المرأة عموما، هي أول من يمكن أن تطاله الإشاعة. ويتعلق الأمر على وجه الخصوص بسمعتها وشرفها، والمجتمع الشرقي كما هو معهود لا يحاسب الرجل على أخطائه بقدر ما يحاسب المرأة، والخطأ بالنسبة له (أي للرجل) تقريبا أمر مشروع، بينما تعاقب المرأة وتحاسب أشد الحساب مهما كان خطأها بسيطا أو هينا.

الإشاعة هي إحدى الأساليب البشعة التي يمكن أن تجعل من المرأة هدفا لغرض من الأغراض الدنيئة للنيل منها، وهو ما حدث مع "الفتاة" التي اختارها "السيد حافظ" كشخصية من شخصيات هذه المسرحية –كما أسلفت – والتي تجد نفسها أمام اتهامات لا حصر لها، بينما هي بريئة منها براءة الذئب من دم "يوسف".

« الأخ: ... والإشاعات كثرت حواليكي.

الفتاة: إشاعات إيه.

الأخ: اسألي الناس.

الفتاة: إشاعات عني أنا.

الأخ: أمال عني أنا.

الفتاة: بيقولوا إيه.

الأخ: إنت عايزة تجنينيني [ينم عن تصديق الأخ لكل ما تناهى إلى سمعه]

الفتاة: ليه يا خويا.

الأخ: مش حاسة الناس بتقول عنك إيه.

الفتاة: قوللي يا خويا .. بيقولوا إيه عني.

الأخ: بيقولوا بتروحي الجامعة كل يو من الصبح للمسا.
الفتاة: وفيها إيه شيء طبيعي.
الأخ: بيقولوا إنك بترجعي متأخرة.
الفتاة: ساعات الأوتوبيس والزحمة وحنا في الشتا والعتمة بتيجي بدري »(٢٨٦).

فالملاحظ أن "الأخ" مقتنع بما يشاع عن أخته، رغم أن ما تقوم به لا يخرج عن حدود العرف والتقاليد والأخلاق، غير أن العصر غير العصر، فما هو عادي أصبح في عداد الشاذ الذي لا يقاس عليه، ربما هذا ما أراد الكاتب أن يقوله من خلال هذا الحوار الذي جرى بين "الفتاة" وأخيها المتعلم، هذا الأخير الذي يعي جيدا حقيقة أخته، ومن أي طينة هي. ولكن الإشاعة كانت أقوى، لأنها ــ في حقيقة الأمر ــ القتل على الطريقة البطيئة وبأبشع صورة.

وأرى أن الكاتب قد أعطى لشخصية هذه الفتاة ــ المتأثرة بأفكار أستاذها "مصباح الزمان "ــ أكثر من بعد في المسرحية، وأرى فيها أحيانا مصر ــ أم الدنيا ــ التي مرعليها الكثير، ثم أن حديث "الفتاة" عن العم كبير العائلة، يوحي بأنها تقصد شخصية تاريخية مرموقة كان قلبها على أرض مصر يشع عطفا وحنانا وحبا وأملا في غد أفضل، وهي رمز لكل العمالقة الذين أثبتوا حبهم لوطنهم (مصر) بشتى الطرق، كما أن الكلب (في هذه المسرحية) لم يكن مجرد كلب، بل هو شخصية من الشخصيات الإنهزامية الخائنة التي لم تكن الشخصية السابق ذكرها تقدر حقيقتها فعلا، بل كانت تتوسم فيها خيرا، ولكن العكس هو الذي حدث، ولحسن الحظ ماتت. نلمس هذا من خلال ما يلي:

« الفتاة: كلب عمك الله يرحم ... بينك وبينك استريحنا منه في الأيام

---

(٢٨٦) م.ن.ص.ص ٧/٨.

الأخيرة كان عامل دوشة وراعب الجيران كان مأذي الناس ومؤذينا وعمال يهوهو ليل ونهار وحابس الناس في بيوتهم [الكلب هنا حسب رأيي – و كما أسلفت الذكر–لا يمكن إلا أن يكون شخصية خائنة، والفتاة ما هي إلا مصر التي تشكو أذى هذا الخائن وأذاه للجيران الذين هم مجموع الدول العربية] .

الأخ: عمك كان بيحبه [يبدو أن العم (الشخصية التاريخية المرموقة) كان يثق كثيرا بالكلب الخائن وهذا ما تفسره إجابة الفتاة (مصر)].

الفتاة: عمك كان طيب ..ما كانش فاكر إنه حيكون كده متوحش ...

الأخ:لكن الكلب مات إزاي.

الفتاة: حادثة .. بيعدي الشارع صدمته عربية بحصان.

الأخ: عربية بحصان

الفتاة: بس حصان إيه عربي أصيل [وهذا يعني أن نهاية هذا الخائن كانت على يد أحد الوطنيين، الذي كان

حب الوطن وإيمانه به شيئا متجذرا ومتأصلا فيه (حصان عربي أصيل.)]

الأخ: هو اللي قال إنك لازم تيجي هنا وتتعلمي.. وهو اللي قال إن الكلب لازم يعيش معاه في البيت.. وهو كبير العيلة وهو كل حاجة .. وهو مات.. مات وسابك وحدك مع الكلب ومات الكلب لاخر.. والإشاعات كثرت حواليكي»[٢٨٧]. وأرجح أن يكون العم (كبير العيلة) هو القائد "جمال عبد الناصر" والكلب ما هو إلا "أنور السادات". ومن هنا فإن الإشاعة تتعلق في بعدها الآخر بما حدث عقب اتفاقيات كامب دايقيد، وما أقدم عليه الرئيس المغتال "أنور السادات"، وقد اعتبر ذلك من قبل الحس القومي خيانة لا تغتفر رغم أن سلسلة هذه الإتفاقيات أصبحت شيئا عاديا في

---

(٢٨٧) إشاعة : السيد حافظ.ص.ص ٦/٧.

الوقت الراهن، وأن ما قام به "أنور السادات" سابقا، لا يعدو أن يكون إتفاقية للسلام، بل إنه كان سبّاقا إلى هذه المبادرة الأولى التي تعد الأولى من نوعها، والتي هي- في رأي الكاتب - خيانة إنضوت تحت لواء جديد هو لواء السلام الذي هو استسلام وانهزام. إن ما كان خيانة آنذاك جلب الكثير من القهر المعنوي القومي بالنسبة لمصر التي كانت قبلة الأمة العربية،بل كانت بمثابة المنارة التي تشرئب إليها أعناق كل الدول العربية محاولة أن توحّد صفوفها تحت لوائها، لكن ما قام به "أنور السادات" هدم كل تلك الآمال القومية، ومن ثم أشيع عن أم الدنيا ما أشيع، وطالتها الألسن جراء ما حدث.

« الفتاة: الناس إلي بتكدب .. بتكدب لأنهم لما مات عمك [جمال عبد الناصر] حبوا يرفعوا الثمن وينتقموا منو بالكلام عني [عن مصر].. ويوقعوا بيني وبينك [بين مصر والدول العربية وعلى رأسها فلسطين].. بكدبة بإشاعة »(٢٨٨).

ويبدو أن الكاتب يدين من خلال ما سبق، "أنور السادات" ونظامه ككل، ويحاول بالمقابل أن ينتشل بلده من غياهب الشكوك والظنون السيئة التي أحاطت به آنذاك، فهو يدين الشخص والنظام ويبرئ الوطن، ويطلق على كل ما حدث إشاعة، ولكن إذا كانت هذه الإتفاقية التي اعتبرتها الكثير من الدول العربية أنانية من هذا البلد (مصر) باعتبار أنه تم استرجاع سيناء على حساب الأراضي العربية المحتلة فلسطين والجولان...، فكيف يمكن للكاتب أن يلخص كل هذا - وهو قناعة لهذه الدول - ويختصره في إشاعة. وأعتقد أن القارئ لا يمكن أن يسلّم بما يود الكاتب أن يقنعه به، لأن الحقيقة لا يمكن أن تصبح بكل بساطة مجرد إشاعة، ويعد هذا من قبيل تغطية الشمس بالغربال، اللهم إلا إذا كان قصد الكاتب، أن مصر

(٢٨٨) م.ن.ص ١١.

برجالها؛ فبالأمس لما كان "جمال عبد الناصر" تاج رأسها، كانت القبلة لتوحيد الصفوف ولمّ الشمل – كما أسلفت –، بل كان العزم على استرجاع ما أخذ بالقوة، وبذل كل غال ونفيس لأجل ذلك، ولما تغير الرجل الأول من "جمال عبد الناصر" إلى "أنور السادات"، تغيرت أطراف المعادلة وبالتالي فالكاتب ربما أراد من خلال ما سبق أن يصرخ بأعلى صوته، لماذا تدان مصر لماذا؟ فالإدانة لحاكمها ليست لها ولا شعبها، وله كامل الحق في ذلك إذ لا يمكننا أن ندين الأرض الطيبة (مصر) ولاشعبها وإنما الإدانة كلها للنظام، فإذا كان هذا ما قصده الكاتب فليكن.

ويظهر من خلال حديث "الفتاة" (مصر) أنها كانت تحت تأثير صدمة كبيرة جرّاء تصديق الأخ وابن العم الذي هو خطيبها وكافة الأسرة التي لا يمكن أن تكون سوى الأمة العربية ككل لما يشاع عنها رغم براءتها.

« الفتاة: يا بن عمي عمنا الكبير قبل ما يموت وصاك ووصاني بالأرض وبالزراعة والأولاد الجايين يكونوا متعلمين .. وازاي تنبت الأرض بالفكرة [ولا شك أن حب الأرض عقيدة وإيمان كبيرة من فكرة الحفاظ عليها. وأن هذا الإيمان يجب أن يكون متجذرا ومتأصلا في الأعماق ويضع من الأشداد وسيري في العروق كالدماء].

ابن العم: عمنا الكبير الله يرحمه .. كان بيحلم أكثر من اللازم ...

الفتاة: ... إبن عمي يا شريكي في بكرة [وهذا يعني ــ حسب رأيي ــ أن ما يهم مصر بالتأكيد كمحور استقطاب يهم بقية المستقطبين بما يجعلهم شركاء في حلم المستقبل الأفضل]

إبن العم : ... كان زمان يا مكان .. كنا نحلم في الموالد واحنا عيال .. نحلم بالمراكب تأخذنا لشط الأمان ...

الفتاة: فاكر المولد الكبير ... يوم ما كنا عند سكة الصابرين وحلفنا اليمين

»[٢٨٩]. والمولد الكبير هو حرب ٦٧ لأنها الحرب الوحيدة التي لمت شمل العرب ووحدت صفوفهم. وعندما يقول الكاتب أو يذكر سكة الصابرين، فهي مكان لكن إسمه يدل على الكثير فالجميع قد تواعد على مواصلة السير على درب ذلك الطريق الشائك والصعب، لتوحيد الصفوف من جهة، واسترداد ما سلب بالقوة من جهة أخرى، والقيام بكل ذلك يتطلب صبرا وأناة، دون الإحساس بالفشل أو التراجع، فالطريق لن يكون مفروشا بالورود ولذا فقد كان لزاما على الجميع أن يتمسك بالحلم بأمل وصبر كبيرين.

«الفتاة:... جاي دلوقت تقولي بهية ويونس دي إشاعة»[٢٩٠]، أي أن التراجع مرفوض رفضا باتا وغير مقبول."الفتاة" ترد في حالة ذلك المتأثر برد فعل الأحباب والخلان بما هو غير متوقع ومؤسف لها في قرارة نفسها.

« الفتاة: طول عمرنا بنحب الناس.. ونعاملهم بالنية الطيبة..طول عمرنا.

ابن العم: حسن النية في الزمن ده جريمة..إنتهى عصر الأمان.

الفتاة: إتغيرت يا ابن عمي..أنا.. إنت تقول الكلام ده عني.

إبن العم: أنا مش نبي. [تبرير غير منطقي وغير مقنع لظمأ "الفتاة" الروحي القلق]

الفتاة: إنت غبي [رد فعل طبيعي من الفتاة (مصر) التي تأبى أن تصدق أن الأهل هم أول من يصدق ما أشيع عنها فما كان منها إلا أن تنعت ابن عمها وكل هؤلاء بالأغبياء، إذ كيف لهم أن يسيئوا بها الظنون وهم أكثر الناس معرفة بها وبنبلها ونبل أهدافها].

إبن العم: (يصفعها) إخرسي [وليس هنالك من صفعة أكبر من تصديق الإشاعة].

---

(٢٨٩) إشاعة : السيد حافظ.ص ٢٠

(٢٩٠) م.ن.ص.ن.

الفتاة: [رغم كل شيء تتمسك بخيط الأمل الرفيع لعل وعسى أن يستفيق ابن العم وغيره من سباتهم] قائلة: إذبح جوايا حلم الصبا [وهيهات أن يذبح حلم الصبا حلم الأمان والحرية واسترداد الحق المسلوب، وحلم الوحدة والقومية العربية]... ياضي عيني إطلع من بين الشكوك فارس قوي لأنك مني وأنا منك .. لازم نمشي في طريقين »[٢٩١]. ولكن لماذا الطريقان لهما، طالما أن الهدف واحد فلم المشي في طريقين لأن ذلك يؤدي إلى الإختلاف بينهما حتما.

يحاول الكاتب أن ينقل إلينا عبر هذه المسرحية ــ كما أسلفت ــ جملة من الأفكار، والقراءات المتعددة التي تفضي بنا إلى فهم الرسالة. فمن خلال الحوار الذي دار بين "الفتاة" وابن عمها نكتشف أن الكاتب يتعرض إلى نقطة مهمة وهي الهروب، ذلك الحل السلبي الذي يجعل من الإنسان مجرد شبح لا يمكنه أن يستقر ويواجه، "فابن العم" يتحدث عن السفر الذي سيهرب عبره مما يواجهه، فبدل المواجهة الرصينة المتعقلة يختار السفر كحل هروبي والسفر هو الذي يسيطر على عقول الشبان والشابات على حد سواء لأسباب اجتماعية أواقتصادية أوغيرها. وإقحام الجانب الاجتماعي في هذه المسرحية كغيرها من العديد من مسرحيات "السيد حافظ" له دور مهم، إذ يبرز لنا الكاتب جملة من الأمور التي نحياها في مجتمعاتنا العربية والتي من كثرة رؤيتنا لها ومعاشرتها أصبحنا نقبلها بل ونشجع عليها ، وذلك نظرا لغياب الوازع الفكري الديني والوطني... فبمجرد التفكير في ترك الأرض الأم كارثة، فما بالك إذا كان هذا الهروب في عز الحاجة، حاجة الأرض والوطن إلى الأبناء. فقضيةالهجرة لا شك قضية يأسف لها كل من يحب وطنه (وحب الوطن من الإيمان)، ولا مفر من القول إن من يترك الأرض التي أعطت وربت وعلمت ليطرح ثمارها

---

(٢٩١) م.ن.ص.٢١.

في مكان آخر جاحد، وليس لأي كان عذر في ترك وطنه حتى وهو في ظروف قاسية.

« ابن العم: ...أنا بفكر أسافر واسيب البلد.

الفتاة: تسافر.

ابن العم: لما تخلصي الدراسة نسافر[أي بعد أن أعطى الوطن الأم كل ما لديه ودرّس وعلّم تذهب الثمار إلى غيره].

الفتاة: والأرض.

ابن العم: حسيبها لابويا.

الفتاة: أبوك ماعدش يقدر عليها.. أبوك كبر

[تحاول الفتاة إقناعه بضرورة البقاء لأن الأب قد قدم ما عليه والآن جاء دوره فكيف له أن يتخلى عن دوره هذا بالهروب عن طريق السفر أو الهجرة ونجد أن الكاتب يقرن إلى حد كبير بين ما أشيع عن "الفتاة" التي نراها في كثير من الأحيان (مصر) وبين السفر، وكأن أبناءها يتخلون عنها في وقت الشدة وهي تحتاجهم كسند لها في محنتها، وربما أراد أن يقول من خلال ذلك فإذا كان الكل قد صدق ما أشيع ويشاع، فما كان لأبناء مصر أن يصدقوا ذلك وليتهم توقفوا عند هذا الحد بل إنهم قرروا الرحيل هروبا من المسؤولية].

ابن العم : متحاوليش تبعديني عن الموضوع الأصلي

الفتاة : أنا مبعتكش .. إزاي تصدق .. إزاي تسافر وتسيب أرضك

ابن العم: مش وقت السفر دلوقتي إحنا فبهية وأخوها يونس"[٢٩٢] .وكأنه يلقي باللوم عليها ويحاول إبعاد نفسه عن الإتهام بالتخلي عنها الذي هو في الحقيقة تخلي عن الوطن وهو في أمس الحاجة إليه.

على طول سير الخط الدرامي للمسرحية نلاحظ أن الحوار كان ثنائيا لا

(٢٩٢) م.ن.ص.ن. ٢٣ / ٢٤

يتجاوزه إلى شخص ثالث، والطرف الثابت فيه هو "الفتاة" –تقريبا– فمرة مع أخيها وأخرى مع ابن عمها (خطيبها) وهاهي في هذه المرة تواجه الأستاذ "عصر الزمان الفهمان" هذا الأخير الذي يحاول بكل ما أوتي من قوة أن يجعل من "الفتاة" نموذجا فاسدا مثله ومثل كل أولئك الذين آثروا المناصب ومصالحهم الشخصية عن مصلحة الوطن. ويعطينا الكاتب أسوء صورة عن هذا الأستاذ الذي لا يدخر جهدا في إقناع "الفتاة" في السقوط في الرذيلة باسم الحذاقة والمفهومية والظرف، أوالتجسس باسم جمع المعلومات لعمل الأبحاث المؤسسة أبحاث الدولة، يعني بيع الوطن بأبخس الأثمان. وبعد أن باءت محاولاته بالفشل، كلفها بتقديم ملخص عن جلسات الدكتور "مصباح الزمان" معها، لأنهم مكفلين تماما بتصوير وتسجيل كل ما يقوله في جلساته العلنية (أي محاضراته أو مناقشاته) مع الطلبة، ولما اقتنع بعدم جدوى ما قاله قرر أن يبعث بها إلى أحد أصدقائه الذي يعتنق نفس مبادئه، الصحفي "أبو الكلام"لعله يفلح في إقناعها بأفكارهم، ولكن قبل لقائها به يأتي "الوالد" (والد الفتاة) لزيارة ابنته والإطمئنان عليها، وخلال هذه الزيارة تحدث أمور ملفقة تؤكد للوالد صحة الإشاعة، إذ يبدو أن جهاز تلفيق الإشاعات كان يرقب كل خطواتها، لذلك تم استغلال فرصة وجود "الوالد" لبث هؤلاء سمومهم عن طريق الهاتف ليشككوه في ابنته، بل ليؤكدوا له صحة الإشاعة، بعد أن كان يتجاهل، على الأقل، أسئلتها له عن رأيه فيما ذهب إليه أخوها وابن عمها.

أما الحوار الذي دار بين "الفتاة" والصحفي" أبو الكلام"، فقد كان على شاكلة الحوار الذي دار بينها وبين الأستاذ "عصر الزمان الفهمان"، فهما نموذجان حيان للفساد والخيانة وكل ما هو سيئ، فالصحفي" أبو الكلام" يتحدث بكل جرأة وفخر عن قلمه الذي يساير كل عصر وكل زمن دون أن يكون له مبدأ ثابت يدافع عنه، فقد كان في كل مرحلة مع الأقوى.

« الفتاة: إنت فنيت عمرك مع الملك كنت قلمه .. مع الثورة كنت قلمها مع كل رئيس كنت قلمه مع الشرق كنت شرقيا مع الغرب كنت غربي .. وقلمك هو هو والحبر بيتغير مرة أحمر مرة أخضر مرة من دم الغلابة مرة بتبيع الغلابة مرة مع العبيد مرة مع السادة مرة مؤمن مرة كافر بس قلي إنت مين ؟ »(٢٩٣) .

إن الكاتب من خلال حديث "الفتاة" يعطينا صورة دقيقة عن الصحفي "أبو الكلام" الذي يمثل نموذجا سيئا لكل صحفي ليس له مبادئ يغير لونه كالحرباء حسب الظروف والأحوال وكل هذا لأجل مصالحه لا غير، فكل ما يتعارض معها فهو ضده بلا نقاش ولا يجد "أبو الكلام" حرجا في تشريح شخصيته إجابة عن سؤال "الفتاة" (إنت مين ؟).

« الصحفي أبو الكلام: حريحك حشرحلك ببساطة (يفتح دولاب يخرج مجموعة أقنعة) الصحافة السياسية يا صبية لعبة باينة ومختفية .. والقضية ببساطة إزاي تحط على وشك قناع ..شوفي (يرتدي قناع) دا ملكنا يا جماله هل من التاريخ هلاله من بيت الأشراف من نسب الشجرة المباركة (يخلع القناع) بص ..هوب شوف .. التاريخ إتغير أهو (يرتدي قناع آخر) الملك دا كان فاسد والثورة هي الحقيقة والشعب هو الشعب ...أدي صورة مع البنات الفاجرات والعاهرات واحنا ضد الإستعمار والإقطاع والإستغلال »(٢٩٤).

ولكن همّ الصحفي "أبو الكلام" كان منصبا أكثر من أي شيء آخر على تشويه صورة الدكتور "مصباح الزمان" في نظر "الفتاة" باعتباره المثل الأعلى بالنسبة لها.

« الصحفي أبو الكلام: أصل الصحافة السياسية يا صبية إتخلقت للّي زيي

---

(٢٩٣) إشاعة : السيد حافظ.ص. ٤٤.

(٢٩٤) م.ن.ص.ن.

إبن كل زمن إبن كل عصر واللي عند أستاذك التعبان الكحيان مصباح الزمان يقول عليا دا إبن كلب .. أصلي عارفه أصلي فاهمه دا فاشل دا حاقد على اللي زيي واللي زيي ياما... بس إللّي ماجات له فرصة يبق قاعد على القهاوي يسب فيا شفتي قد إيه أنا مظلوم وحاقدين علي ... تشتغلي معايا »[٢٩٥].

ونفس الهم أو لنقل نفس الهدف كان لدى "الأستاذ فهمان" وهو تشويه صورة الدكتور "مصباح الزمان" عند "الفتاة"، فقد أوضح في بعض مقاطع حديثه أن هذا الدكتور لا يهمه شيء سوى تحقيق الأفضل معتقدا أنه بذلك يسيء "لمصباح الزمان" ولكن العكس هو الصحيح.

« الأستاذ فهمان: متفهمنيش غلط.. أنا عارف إنك زي بنته وإنو شغلاه القضية قضية بناء الإنسان والأرض والحفاظ على الحضارة .. واعرف أنه باس مراته لا مؤاخذة مرتين يوم جوازه ويوم ثورة 1952 وأنه بكى مرتين يوم نكسة 1967 ويوم ما مات عبد الناصر وأنه بيحلم كل خطوة بالتغيير... يحلم في الشارع بأنه يلق كل حاجة صح بس النوع دا من الناس نكدي في حياتنا.. مستفز لينا كلنا..

عايز إيه.. يبق إيه.. فكرة إيه.. داحنا كل حاجة في البلد دي »[٢٩٦]. ولكي تتوضّح الرؤية أكثر لكل قارئ حول الشخصية المضيئة مصباح الزمان فإن "الفتاة" طلبت رأي "أبي الكـــلام" عنه، ومن خلال حديثه عنه كانت هنالك وقفات تبرز لنا طريقة قراءة الخونة للتاريخ، إذ هي قراءة خاصة تعطي لهم كامل الحق في تبرير كل ما يقومون به حسب ما يتناسب مع مصالحهم.

« الصحفي أبو الكلام: عارفه دا راجل شديد راجل عنيد فاكر إن مصر دي

---

(٢٩٥) م.ن.ص. ٤٥

(٢٩٦) م.ن.ص.ن. ص٢٧/٢٨.

هي أمه وإلاّ أبوه فاكر نفسو زعيم وإلاّ النديم وإلاّ الوزير راجل غريب، البلد دي طول عمرها اللّي خانها كسب واللّي باعها كسب..واللّي زيه ماتو وهمّ عايشين.. النديم مات غريب.. بيرم إتنفى عشرين سنة واللّي ضحى زي محمد فريد طلع من المولد بلا حمص ومخدش حقه من التاريخ..ولا حتى لقى في آخر أيامه طبق طبيخ.. الراجل دا مفهمش اللّي كانوا زيه على مر العصور يا إمّا إتسجنوا يا إمّا دخلوا مستشفى أمراض عقلية.. القضية يا صبية أن مفيش قضية.. إنتي ليه عايزة تحكمي على نفسك بالضياع وتنكدي حياتك بالقضية الراجل دا مصباح الزمان لو عاقل كان هاجر زي اللّي هاجروا العقول اللّي زيه بيفرحو بيها بيوضفوها في مراكز البحوث بمرتبات كبيرة »(٢٩٧).

لقد حاول "الصحفي أبو الكلام" – مما سبق – القدح في شخصية الدكتور "مصباح الزمان" ظنا منه أن ما يقوله يسئ إليها بينما كان يضعها في مرتبة أولئك الذين اختاروا الوطن ورضوا بما قضت به الأقدار ولم يندموا أبدا على ما فعلوه ، لأنهم اشتروا وطنهم ولم يشتروا أنفسهم وهذا عمل جليل لا ينتظر منه المقابل الذي كان يتحدث عنه " أبو الكلام" (الذكر في التاريخ أو الحياة الكريمة)، لأن هؤلاء لم يكن هدفهم من خلال ما فعلوه هو الحصول على هذه أو تلك، بل كان همهم الأساسي وقناعتهم هي الحفاظ على الوطن من كل يد تحاول تدنيسه. وقد كان حديث الصحفي"أبو الكلام" يتأرجح بين القدح في شخصية الدكتور "مصباح الزمان"، ومحاولة إقناع "الفتاة" بتخلّيها عن قناعتها بكل ما يؤمن ويناضل من أجله الدكتور "مصباح الزمان" لأن إيمانها بقضيته هو السبب الرئيسي في كل ما يحدث لها في حياتها من مشاكل(إنت عايزه ليه تحكمي على نفسك بالضياع

---

(٢٩٧) م.ن.ص.ن. ص٤٦/٤٧.

وتنكدي حياتك بالقضية) ثم أنه يصل إلى نتيجة يراها منطقية لحديثه، ومنها يشير الكاتب إلى قضية الأدمغة المهاجرة التي يرى فيها الخونة تمام العقل وكماله (الراجل دا مصباح الزمان لو عاقل كان هاجر زي اللّي هاجروا، العقول اللي زيه بره بيفرحو بيها) إنه يمجد الهجرة ،وتقديم ثمرة الجهد والتعب المضني الذي قدمه الوطن على طبق من ذهب للدول الأخرى، بل إنه يذهب إلى أبعد من هذا ويعتبر التجسس شيئا عاديا ولا يمكن اعتباره خيانة، تماما كما قال من قبل الأستاذ "عصر الزمان الفهمان" .

«الصحفي أبو الكلام : التجسس في الزمان دا مش خيانة .. التجسس في الزمان دا اسمه شطارة اسمه جمعيات دولية للسلام والأمان اسمه مراكز بحوث وفلوس للمحتاجين اسمه المعونة والإعانة للشعوب الغلبانة »(٢٩٨).

ويحاول " أبو الكلام" أن يقنع "الفتاة" أيضا بالعمل معه كصحفية تتابع من خلال مقالاتها التي ستنشرها أخبار الفتيات والفتيان بالجامعة وأخبار الموضة... وما إلى ذلك من الأمور التي تبدو تافهة جدا بالمقارنة مع أهمية القضية التي يناضل من أجلها الدكتور مصباح الزمان ورغم رفض الفتاة لما عرض عليها إلا أن "الصحفي أبو الكلام" كان قد وصل إلى نتيجة مرضية وهي أنه أقنعها بأفكاره حتى وإن رفضت العمل معه في الجريدة .فقد كان همه هو تغيير نظرة "الفتاة" إلى الدكتور "مصباح الزمان"، دونا عن غيرها من الطلبة والطالبات، وذلك –حسب رأيي– لأنها الأكثر تقربا منه والأكثر اقتناعا بأفكاره وما يناضل من أجله، وربما كان تحقيق هذه النتيجة من قبل أعداء الوطن وأعداء الدكتور"مصباح الزمان" ضربة قاضية له، هذا من جهة ومن جهة أخرى، أرى أن "الأستاذ فهمان"

---

(٢٩٨) م.ن.ص. ٤٧.

و"الصحفي أبو الكلام" يحاولان تشويه صورة الأبطال (كبعد أوسع) الذين ضحوا من أجل مصر، بل هم بذلك يشوهون التاريخ ويحاولون قلبه رأسا على عقب، ومن ثمة قراءته حسب ما يرونه وربما في حديثهم وخاصة ما ورد في حديث "الصحفي أبو الكلام" إذ ضمنه اعتذارا خفيا "للفـــتاة" (التي هي في الحقيقة مصر) وتبريرا لما يقوم به وغيره من الخونة، وهو في الحقيقة إساءة لمصر("الفتاة").كما نشتم من حديث "الفتاة" مع هذا الصحفي رائحة استسلام جزئي رغم أنها لا تزال مقتنعة بأفكارها وأفكار الدكتور"مصباح الزمان" وبالمقابل وجدت تفسيرا للأمية الثقافية التي تنتشر في أوساط الشباب الجامعي وهي أمية متعمدة لأنها- يريد الكاتب أن يقول – في النهاية نتجت مما يكتبه أمثال الصحفي "أبو الكلام" والأذيال التي معه، وما يدرّسه "الأستاذ فهمان" وغيرهم كثيرون، لأن الهدف هو تخدير هؤلاء الشباب ومحاولة إبعادهم عن القضية الجوهرية وتوجيه إهتماماتهم إلى سفاسف الأمور.

« الفتاة : أنا بس عرفت ليه دلوقت فيه أمية ثقافية في الجامعة ليه ولاد كثير مايعرفوش الفرق بين نجيب محفوظ الأديب العالمي وبين نجيب محفوظ طبيب النسا.. ليه ما يعرفوش طلعت حرب ولا سيد قطب ولاحافظ إبراهيم ولالويس عوض ولا محمود شاكر.. ولامين اللي بني مصر ..عن إذنك.. بس قبل ما امشي أحب أقولك مع دا فيه ولاد في الجامعة زي النديم و بيرم التونسي وزي فاروق الباز وزي عبد الناصر ويمكن أكثر ..عن إذنك »(٢٩٩)

ومن هنا فإن الكاتب رغم نقمته الكبيرة على ما يراه ،إلا أن الأمل لديه لا يزال قائما في تحقيق ما هو أفضل بل في غد أفضل

---

(٢٩٩) م.ن.ص. ٤٨.

لوطنه. وما يؤكد لنا ما ذهبنا إليه من قبل من استسلام "الفتاة" الجزئي لما قاله كل من "الأستاذ فهمان" والصحفي "أبو الكلام"، غيابها عن المحاضرات التي يشرف على إلقائها الدكتور "مصباح الزمان" والحوار الذي دار بينها وبينه يبين ذلك ، ويتوضح ذلك من خلال الأسئلة التي كانت تطرحها "الفتاة"

على الدكتور "مصباح الزمان" ومضمونها لا يبتعد عن أفكار "الأستاذ فهمان" والصحفي "أبو الكلام" ،ويتبين

من خلالها اقتناعها اللاّكلي بما قيل وتنم أكثر عن الإستسلام والواقع المعيش الذي يحكمه أو يسيطر عليه الخونة.وقد وصل يأسها إلى حد التخلي عن الأبحاث والدارسات بحجة، ما الفائدة من كل ذلك طالما أن الخونة يسّيرون كل ما حولهم حسب رغباتهم.

« مصباح الزمان : فين بحوثك يا كسلانة .

الفتاة: ما قدرتش يا دكتور .. ما قدرتش كنت تعبانة ..ممكن أسأل حضرتك سؤال إيه فايدة البحوث لما تترمي في الأدراج وإلاّ على الرفوف وإلاّ تتسجن في كتاب ضرير ما يتقراش.. إيه فايدة القصيدة والجريدة .. والعلم والحلم ولحظة انهيار وطن »[٣٠٠] .

لقد تسلل اليأس بل توغل إلى قلب "الفتاة" (قلب مصر) التي طعنت أيما طعنة من قبل أبنائها الذين ردوا الجميل بالخيانة فخانوها وجعلوا الجميع يسلم بما أشيع عنها. "فالفتاة" كطالبة يئست من الوضع وتخلت عن مسئوليتها وأبحاثها، ولكن "مصباح الزمان" مثال المناضلين من أجل الوطن كان يرفع من معنوياتها (الذي هو رفع

---

(٣٠٠) مسرحية إشاعة: السيد حافظ. ص.49.

لمعنويات هذا الوطن) ويريد أن يطمئن هذه الأرض الطيبة بأن أبناءها الحقيقيين موجودون وسيقفون معها رغم أنف الحاقدين ولن يثني من عزائمهم ما يقوم به الخونة، فلقد أدرك الدكتور "مصباح الزمان" من خلال حديث "الفتاة" اليائس أنها وقعت تحت تأثير الأستاذ "عصر الزمان الفهمان"والصحفي "أبو الكلام"، وحاول أن يبّين "للفتاة" أن هؤلاء خونة أبا عن جد ،والخيانة تسري في عروقهم، ولا يجب أن تستسلم لأفكارهم المسمومة.

« مصباح الزمان: الكلام دا يأس ما حبهوش..ما علمتهوش لكم.. ما عرفتهوش في حياتي، إنت أكيد قابلتي الدكتور عصر الزمان..عارف أنك قابلتيه وعارف اللي ما تعرفهوش عنه.. دا أخوه الصحفي أبو الكلام وابن عمه سابق أوانه المحافظ اللي باع بعض الآثار والأسرار وهرب مليار دولار وحفظهم في خزانة سويسرا في رقم سري... يبقى جده الكبير اللي خان أخناتون ويبقى عمه اللي خان عرابي »[٣٠١].

أي أن الخيانة عند هؤلاء ضاربة بجذورها في أعماق عائلتهم، وأنه لم يسلم منها أحد من المقاومين والثوريين، وربما أراد الدكتور أن يقول "للفتاة" إن الوطن يباع منذ أجدادهم الفراعنة وليس بالأمر الجديد، لكنه لم يتأثر بهذه الخيانات المتتالية، لأنه كان هنالك بالموازاة ثورات ومقاومات ،كما كان هنالك أبطال يشدون من أزر هذا الوطن، ولو استسلم هؤلاء لكان على مصر السلام لكن "الفتاة" رغم كل هذا تواصل سلسلة الأسئلة اليائسة .

« الفتاة: تفتكر إيه معنى الوطن لما يبقى الإنسان ما لهوش ثمن »[٣٠٢].

إلا أن إجابة الدكتور "مصباح الزمان" كانت تؤكد لها بأن الوطن أكبر بكثير

---

(٣٠١) م.ن.ص. ٤٩/٥٠.

(٣٠٢) م.ن.ص. ٥٠.

من أن ينتظر أبناؤه منه الثمن مقابل تضحياتهم، وتاريخ مصر حافل بأسماء لا حصر لها ضحت ولم تكن أبدا تنتظر ما تتحدث عنه هي ولا تزال الشواهد قائمة وتشهد على ذلك.

« مصباح الزمان: جدك الكبير أحمس عارفاه... ولما مات شالوا تاريخه من على المعابد ومسحوا سيرته..

وفجأة بعد أربع تلاف سنة لقوا بردية في مقبرة تلميذ فرعوني مكتوب فيها دوره اللّي أداه.. ومع كده لما تمشي على كوبري عباس أبقي بصي تحت الكوبري تلقي دم الشهداء اللي ماتوا عليه طرح مدارس ومستشفيات وعمارات قهاوي وغناوي على ضفافه.. مفيش حد بيحب بلده بيستنى الثمن واللّي خانوا ياما واللّي باعوا ياما »(٣٠٣).

ومن المؤكد أن "السيد حافظ" يود أن يوجه هذا الحديث أيضا إلى كل من يبحث عن مقابل لما يقدمه لأجل وطنه ويريد أن يوصل رسالة إلى كل هؤلاء مفادها، أن حب الوطن ليس له مقابل.

يتصاعد مستوى الحوار بين "الفتاة" والدكتور "مصباح الزمان"، وهذا التصاعد كان على شكل تحدي واستسلام؛ تحدي من قبل الدكتور "مصباح الزمان" واستسلام من قبل "الفتاة" التي تترجم استسلامها في شكل أسئلة ومواجهات للدكتور ، وكانت في كل مرة تتهرب من حديثه بل من تحديه، وكانت تقاطعه في كلامه بين الحين والآخر، وتلك المقاطعة كانت تدل أكثر على عدم اكتراثها واقتناعها بما يقول، وقد وصل بها الأمر إلى طلبها منه أن يهاجر ولكن إجابته كانت أكثر دلالة على إيمانه بقضيته، وأنه مهاجر داخل وطنه، ومهاجر في مستقبله ومستقبل هذا الجيل (مصباح الزمان: أنا مهاجر يا بنتي جوه الوطن مهاجر في المستقبل معكم). لكن "الفتاة" تصر

---

(٣٠٣) م.ن.ص.ن. ٥٠/٥١.

محاولة منها في الهروب من الحقيقة التي تعيها جيدا وتطلب من الدكتور "مصباح الزمان" أن يغير تفكيره وأن يلقي بمبادئه عرض الحائط، ولكنه وبإصرار أيضا يسعى جاهدا إلى أن يثنيها عن حالة اليأس واللامعنى التي كانت تسيطر عليها.

« الفتاة: يا دكتور كل خطوة فيها شر حواليك.. لازم تفكر زيهم

مصباح الزمان: زي مين.. مالك جرى لك إيه.. هزوكي.. كل يوم بتركبي الأوتوبيس مش بتشوفي الولاد رايحين المدارس، دول اللي حيرسموا الشوارع من تاني بأسماء الشهداء والشرفاء ويعملو في كل حي جنينه وحيزرعوا على كل نجيلة علم عليه صورة بكرة.[أي أن الأمل هو في جيل الغد ويبقى النضال متواصلا ولا رجوع إلى الوراء، لأن أي تخاذل يساوي هزيمة الوطن ككل. وتختصر الفتاة ما يناضل من أجله الدكتور مصباح الزمان في حلم (لن يتحقق في نظرها) ولم تكتف بذلك بل طلبت منه الهروب عن طريق السفر].

الفتاة: أرجوك يا دكتور ماتحلمش ..إنت زي والدي .. أرجوك إهرب سافر.. غادر الزمان والمكان

مصباح الزمان: الوطن إنسان مش مكان ولا زمان.. الناس دول ناس وأنا قد كل دا. التاريخ ياما ناس بتقع وتقف من تاني. إسمعي عايزك تعملي بحث عن مصر المملوكية، أو عن صلاح الدين لما حلم بمصـــــر وإلا عن حلم (جرس المحاضرة).

الفتاة: جرس المحاضرة ضرب.. عن إذنك يا أستاذ »[٣٠٤] .

ويبدو من خلال ما سبق أن الدكتور "مصباح الزمان" كان يعتقد أن "الفتاة" أقوى من أن تهتز ولكن هروبها وتهربها كانا إجابة واضحة لما لم يكن يتوقعه. ثم تتقدم الأحداث لتجد "الفتاة" نفسها في موقف لا تحسد عليه،

---

(٣٠٤) م.ن.ص. ٥٢.

وهي تكتشف أخاها متخفيا يراقبها، ويأسف لأنه لم يلاحظ شيئا يثبت صحة الإشاعة.

« الفتاة: شفت إيه في الثلث أيام.

الأخ: ماشفتش اللي شافوه ولا عرفت اللي عرفوه وحارجع إيد ورا وإيد قدام.. لا عارف ولا فاهم حاجة.

الفتاة: ندمان إني شريفة.

الأخ: لا يا أختي فرحان.

الفتاة: أمال إيه.

الأخ: سامحيني الإشاعة بتبقى أقوى من الحقيقة والكدب له ألف وألف لسان. والحقيقة دايما مع إنها قوية تبقى مختفية مع إنها ظاهرة بس مغطيها التراب »(٣٠٥) .

إن "الفتاة" (مصر) كانت بكل أسى وبقلب مجروح تتأسف لما اعتقد به أبناؤها وأشقاؤها ؛حتى عندما ثبتت براءتها مما نسب إليها،وكأن هؤلاء لم يفرحوا لهذه النتيجة ربما هذا ما قصده الكاتب حسب رأيي.

ينتقل بعدها "السيد حافظ" بنا، إلى نقطة أخرى يراها في غاية الأهمية وهي كذلك بالفعل، ويتعلق الأمر بتلك الطبقة المتغلغلة كالأخطبوط في كل الأسلاك والإدارات ،وتملك من الحق ما لا يمكن أن يحلم به أي مواطن بسيط، وهي زيادة على ذلك المسهم الأول في خلق اللاتوازن في المجتمع بالسيطرة والتحكم في كل شيء، ويجسد لنا الكاتب ذلك من خلال حوار جمع بين "الفتاة" و"الطالب" وقد وصفه الكاتب بطالب بأنه فاسد كان يحاول بكل الإغراءات أن يقنع هذه "الفتاة" بفسخ خطوبتها من ابن عمها الفلاح ليرتبط بها ولنا جميعا أن نتصور شكل هذه الإغراءات من طالب ثري، ولكنها مع ذلك تصر على ارتباطها بابن عمها الفلاح.

---

(٣٠٥) م.ن.ص.ص ٥٣/٥٤.

« الطالب:عارف دا جواز مش متكافئ.. واحدة زيك فاهمة وعارفة ومستنيرة ودخلت في أحضان المدينة مش معقول تربط مستقبلها بشاب فلاح.

الفتاة: بتقول فلاح.. م هو أنا فلاحة.. واحنا كلنا فلاحين. مصر كلها و أصلها فلاحين »(٣٠٦).

وفي اعتقادي أن الكاتب إلى جانب ما ذكرته من محاولته كشف بعض عيوب المجتمع المصري الذي اجتمعت فيه الكثير من مظاهر الفساد الإداري الاقتصادي والأخلاقي، بسبب تفكك وقع على المستوى الداخلي ونجم أساسا عن غياب المسؤولية والإنضباط والإمتثال للقوانين والمبادئ الوطنية، وسيادة العناصر الرجعية الإنتهازية التي تغلغلت داخل المواقع الحساسة في المجتمع تحت ألف غطاء وخصوصا الطبقة الأرستقراطية،ويسعى من جهة أجرى إلى تبيان أن "الفتاة" (مصر) تتعرض إلى إغراء من قبل "الطالب الفاسد" الذي ماهو في الحقيقة إلا مجموع الدول الغربية التي ترى فيها كنزا بل كنوزا يجب الحصول عليها وكسبها،ولن تجد هذه الدول فرصة أحسن من هذه، التي تواجهها مصر "الفتاة". ففي حين تخلى عنها الأبناء والأشقاء على حد سواء، يفتح لها هؤلاء الأحضان بكل الإغراءات، ولكن "الفتاة" (مصر) رغم محنتها إلا أنها لم تنحن ولم تقدم لهم هذه الفرصة فقد كانت إجابتها أو بالأحرى حديثها مع "الطالب الفاسد" فيه الكثير من الأصالة والإرتباط بالأرض؛ "فالفتاة" – كما أشرت في بداية التحليل– تبدو بمظهرين مواطنة مناضلة ومدافعة عن قناعاتها في بعض الأحيان، وتمثل الوطن الجريح (مصر) في الكثير من الأحيان أيضا.

« الفتاة: تفتكر إيه يخليني أسيب ابن عمي واخذك.. شقة على النيل..

---

(٣٠٦) م.ن.ص. ٥٥.

مش حلمي.. عربية مرسيدس مش حلمي.. بيت صغير جنب غيط أبويا يبقى تمام.

الطالب الفاسد: كل واحدة تحلم بالقاهرة وأنا أقولك على حلمي مشاهدة أوروبا.. أصل وضعي غير كل القاهريين.. أنا من عيلة ثرية.. لها سلطات ونفوذ.. عيلة من متشعبة ومتوغلة.. تتوغل في كل الوزارات والهيئات.. يعني تلقي نفسك بتكسري إشارات المرور وتتجاوزي العلامات.

الفتاة: تفتكر كل دي إغراءات.

الطالب الفاسد: دي مش إغراءات دي مقدمات لما هو آت.. حفلة خلوية في الهيلتون.. الزفاف في الشيراتون.. مطرب الشعب الأول أبو الصاجات ومطرب الكاسيت تفشات في الفرح ومهر»[٣٠٧] .

إن الكاتب يفضح في هذا المقطع الأخير ذلك الإسفاف والفساد الذي تتميز به الطبقة المسيطرة على كل شيء، فاهتماماتها لا يمكن أبدا أن تكون منصبة على أمهات القضايا التي تهم الوطن، بل هي من التوافه بمكان، بحيث يستحي كل من له ذرة من الإخلاص والوطنية أن يذكرها مجرد الذكر، فهاته الطبقة كما يصفها "السيد حافظ" منغمسة في الملذات ومنشغلة عن مصالح الوطن، باللهو والإستهتار.. وربما أراد من خلال هذا أن يقول بأن مصير الوطن بين أيدي الخونة من جهة وأيدي المستهترين من جهة أخرى.

ويختم الكاتب الحوار بين "الفتاة" و"الطالب الفاسد" (بعد عدم اقتناع الفتاة باقتراحه)، بمحاولته تشويه صورة الدكتور "مصباح الزمان" لديها بنعته بالشيوعي، ولكن ردها وإصرارها على حضور محاضراته بشغف واهتمام كان ينم على أنها استعادت قوتها من جديد ورمت وراءها كل الهموم والظغوط، بل ونجحت في مواجهتها له بشكل خاص.

---

(٣٠٧) م.ن.ص.ص ٥٧/٥٨.

وآخر صورة ينقلها إلينا الكاتب، حوار بين "الفتاة" و"ابن العم" الذي عاد ليمد حبل الوصال لسبب غريب وهو أنه رأى عمه (كبير العائلة) في المنام (الذي قلنا أنه قائد مصـــر ورئيسها الأسبق "جمال عبد الناصر").

« إبن العم:..قالي خد بنت عمك على حصان وعاود الأرض قبل فوات الأوان..واوعك تهرب خارج البلاد..الطوفان جاي لا محالة..هنا وهناك.. فوق لروحك[ويقصد هنا بأن ما حدث لمصر سيحدث حتما لغيرها من البلدان العربية،فلم التشتت والتفرق والتفرج من بعيد وإلقاء اللوم،إذ لابد من لمّ الشمل] ثم يواصل حديثه قائلا :

إحمي نفسك بالمبادئ والقيم.. غطي بنت عمك من الظنون.. قلت له إديني الراية.. وسابني وفزيت وجيت.. دقيت عليك الباب..وقلت يا بنت عمي.. تعالي نعيد تاني الحساب..

والحب والأحباب يتصافوا دوما وقت العتاب !!.

الفتاة: يعني قلبك ارتاح.. لما شفت عمك في المنام راكب حصان وشايل الراية وهو حي كنت بتقول عليه ديكتاتور ظالم ود لوقت حاسس بيه »[٣٠٨].

لم تستقبل "الفتاة" عودة "ابن العم" استقبالا يقع من نفسه موقعا حسنا، وجعلت تقلب صفحات الماضي وعاتبته على كل ما كان، وعلى عدم دفاعه عنها رغم أن معرفته بها جيدة، ومجيئه بكل بساطة لمجرد رؤيته لعمه في الحلم هذا- طبعا- ما لم تقتنع به، لأنها كانت ترى في مجيئه مجيئا غير مبني على قناعة بعفتها وفضائل أخلاقها، وهوما دعاها إلى الأخذ والرد معه في الحديث، أو لنقل إنها كانت تجادله للوقوف على حقيقة تفكيره بأكثر دقة، وتوصلت إلى حقيقة هي أنه لا يزال يصدق ما يشاع عنها ولكن الحلم فقط هو ما قاده إلى المجيء إليها، ومحاولته لمد حبل الوصال بينهما من جديد بعد أن انقطع عبثا.

---

(٣٠٨) م.ن.ص.ص ٦٠/٦١.

« الفتاة: عايزة اعرف..إنت ليه مادافعتش عني يوم ما قالوا الكلام.
ابن العم: ما هم لحد دلوقتي بيتكلمو.
الفتاة: ياه..وجاي تعتذر وأنت لسه سامع كلامهم.
ابن العم: أيوه.
الفتاة: ليه.
ابن العم: ما قلت لك أنا حلمت يا بنت عمي وكفاني اعتذار.
الفتاة: لو اعتذرت بطول البلاد.. ما تمحي اللّي جرى واللّي صار.
ابن العم: قالوا انك تعرفي فلان وفلان.
الفتاة: وبعدين.
ابن العم: وجالوا كمان إنك.. خلفتي ولد في الحرام »[٣٠٩]. وتندهش وتصعق "الفتاة" من هول هذه التهمة الجديدة التي فاقت كل تصور، وأحست بالإهانة أيما إحساس.
« الفتاة: وانت صدقت.
ابن العم: هو دا اللّي سمعته.
الفتاة: تبقى جاي تدور على الولد.
ابن العم: أيوه.. قصدي لا.. قصدي الحلم.. صدقيني أنا حلمت يلاً بينا نهرب.. للطهارة.. لأرض البكارى.. لحلم العذارى.
الفتاة: مش عايزة كلام أحلام.. برائتي قبل كل حاجة..البيت قدامك أهو فتش فتش.. شوف إبني فين.
إبن العم: بتقول الكلام ده ليه.. أنا عارف إنها إشاعة.
الفتاة: يبقى لازم تتحدى العالم كله. وتقولهم إني بريئة ولازم تواجههم »[٣١٠]
لكن إجابة "ابن العم" كانت للأسف الشديد طعنة خنجر في صدر "الفتاة" ،

---

(٣٠٩) م.ن.ص. ص٦٢/٦١.
(٣١٠) إشاعة : السيد حافظ.ص ٦٣.

لأنه أعرب عن عدم قدرته على التحدي وهذا قمة الإنهزام. ويصل بنا الكاتب إلى نهاية المسرحية بصورة يود من خلالها أن يقول بأن عديمي الضمائر قادرون على تشويه صورة الوطن وصورة أي شيء نقي وجميل، وجاهزون لتطبيق دسائسهم وتنفيذ خططهم الخسيسة متى لم تسر الأمور حسب ما يرغبون؛ فتعنّت "الفتاة" وإصرارها على إثبات براءتها، ودفاعها عن مبادئهـــا وقيمها وقناعاتها، ومحاولة "ابن العم" مد الجسور (وإن كان ذلك بحذر) كان كافيا لسل هؤلاء سيف الغدر وتثبيت الإشاعة ، فما كان منهم إلا أن دسوا طفلا في بيتها ،وعندما سمع صوت بكائه كان ذلك دليلا كافيا على ما أشيع وأصبحت الإشاعة حقيقة.

« إبن العم: الحقيقة لازم أعرف الحقيقة.

الفتاة: دي إشاعة.

إبن العم: ولد الحرام أهه.

الفتاة: إيه دم.. دي حقيقة.. الإشاعة بقت حقيقة مش ممكن عملتوها يا ولاد الكلب"[٣١١] ثم يسمع طلق ناري وينهي الكاتب المسرحية بالمحاضرة التي وردت في بداية المسرحية "مصباح الزمان".

والطلق الناري ربما أطلق على "الفتاة" بما أنها أصبحت مدانة بعد أن كانت متهمة وثبت دليل تهمتها ، ولكن موت "الفتاة" (إذا ماتت) يعني موت مواطنة شريفة خطأها الوحيد هي أنها كانت مرتبطة ارتباطا روحيا بأرضها ووطنها، ولا يمكن طبعا أن يدل بأي حال من الأحوال على موت الوطن ؛ لأن الوطن باق ببقاء المناضلين والمخلصين والأوفياء. وموت "الفتاة" –إن ماتت طبعا– هو حياة الكثيرين وما ختام المسرحية بمحاضرة الدكتور "مصباح الزمان" إلا دليل على الإصرار في مواصلة النضال من أجل البناء السليم للوطن وإعادة كتابة التاريخ لبناء أجيال سوية غير

(٣١١) م.ن.ص ٦٤.

مشوّهة. رغم أن قوى الشر قد بدت هي المنتصرة، إلا أن انتصارها غير دائم وسيبقى دائما رهن الإنهيار طالما أن قوى الخير موجودة.

٢- المكان في مسرحية إشاعة:

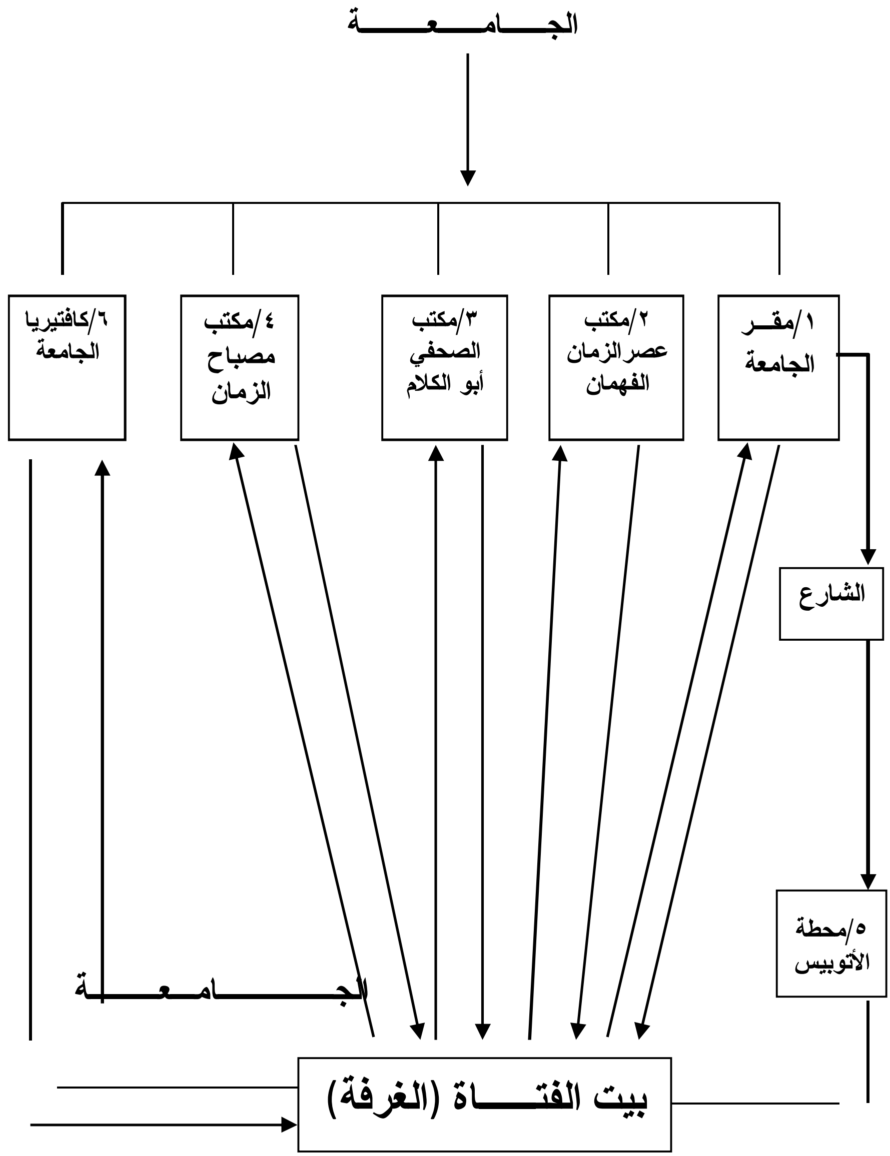
المكان في مسرحية إشاعة محدد ولكنه غير محدد في الوقت نفسه، لأننا عهدنا من الكاتب لجوءه إلى التعبير عن الكل بالجزء، ومن خلال تعبيره عما يعانيه هذا الجزء يفسح المجال واسعا لتتسع دائرة التعبير فتشمل كل مكان يحمل نفس المواصفات وتجري به نفس الأحداث، لذا فنقطة الإختلاف تقف فقط عند الحدود المكانية الواقعية لا أكثر. فالقضايا الكثيرة والملحة التي يعاني منها المجتمع المصري هي ذاتها التي تئن تحت وطأتها الدول العربية الأخرى، فالعلم مثلا لم تعد له تلك القيمة النضالية، ولا المكانة الحقيقية التي يستحقها والتي لا يمكن لغيره أن يتبوأها، كما أن الوجهة الصحيحة للعلم قد تغيرت وانحصرت في تخريج جيوش من الموظفين الذين لم يتحصلوا بعد تخرجهم سوى على شهادات على الورق تدل بأنهم مروا في يوم ما على مكان إسمه الجامعة. ونجد أن الكاتب يطرح لنا قضية خيانة الوطن وهي قضية قديمة ومتجددة لا تحدها حدود، فهي واردة في أي مكان وفي أي زمان، بالإضافة إلى ذلك قضية سيطرة طبقة معينة على كل كبيرة وصغيرة في الوطن؛ ففي حين يحرم الكثيرون من أمور تعد أبسط حقوقهم، يباح لأصحاب هذه الطبقة ما لا يباح لغيرها، وتلجأ هذه الفئة نظير حماية نفسها إلى التوغل في كل الإدارات ومن ثم فلا مجال لوجود إشارة ممنوع أو توقف(STOP) .إلى جانب كل هذا يورد الكاتب كما لاحظنا قضية أو إشكالية الإستسلام والتخاذل باسم اتفاقيات السلام ،وهي قضية يمكن أن تنعكس أحداثها على كل الأمم والدول التي اختارت لنفسها طريق التنازل عن الحق المشروع تحت ألف غطاء. وبالمقابل نجد قضايا إنسانية تشغل فكر شخصيات أو بصفة أدق أبطال هذه المسرحية، مما سمح بنسف الحدود الزمكانية، وهو ما يعطينا حرية التنقل من مكان إلى آخر دون جواز سفر. إلا أن بعض الأحداث التاريخية التي نقرأ وجودها ما بين السطور تجعلنا نقف على بعض الحقائق التي يؤمن

بها الكاتب ويود أن يجلوها لنا بما لا يدع مجالا للشك ، الذي يمكن أن يحوم حولها غير أنها – رغم اتسامها بمحدودية الزمان والمكان– تجعلنا نتجاوز حدود مكان وزمان حدوثها لنطبعها أو نطبق ما حدث فيها على أماكن أخرى، وإن لم تتوفر لنا هذه الغاية، فإنه بإمكاننا أن نعدها من القضايا التي تهم السواد الأعظم من الناس في معناها الحقيقي والعميق – طبعا– إذا لم نتوقف عند المعنى السطحي.

وإذا حاولنا الوقوف بشيء من الدقة عند الأمكنة التي كانت مسرحا لأحداث هذه المسرحية، نجدها تتوزع بين أماكن إقامة اختيارية وجبرية ، وأماكن إنتقال عامة وأخرى خاصة؛ وتتمثل أماكن الإقامة الإختيارية والجبرية في بيت "الفتاة" ؛فهو مكان إقامة اختياري وجبري في الوقت نفسه باعتبار أن "الفتاة" مجبرة من قبل أسرتها على عدم مغادرته إلى أي مكان آخر باستثناء الجامعة. ومن خلال الجدول التالي نحدد أماكن الإقامة وأماكن الإنتقال على حد سواء.

أماكن الإقامة		أماكن الانتقال	
اختيارية	جبرية	خاصة	عامة
البيــت (غرفة الفتاة)	البيت (غرفة الفتاة)	الجامعة كافتيريا الجامعة مكتب الأستاذ عصر الزمان الفهمان مكتب الصحفي أبو الكلام مكتب الدكتور مصباح الزمان	الشارع محطة الأوتوبيس

وتشكل تحركات "الفتاة" عبر سير الخط الدرامي حركة إنتقال منتظمة بين البيت وأماكن خارجية. وضمن هذا الإطار تلتقي "الفتاة" في كل مرة بشخصية من الشخصيات ، ويجمعها بها حوار يضيف جديدا إلى سير الأحداث، ويمكن التمثيل لهذه الحركة حسب المخطط التالي.



٣/ <u>الزمان في مسرحية إشاعة:</u>

ما قيل عن المكان ينطبق على الزمان، فرغم تغيره النسبي، إلا أننا لا

نلمس حقا هذا التغير، وهذا ما لا يجعل للزمن قيمة التحديد الضروري والأكيد، لأنه يذوب ويتلاشى بتلاشي الحدود المكانية عندما تصبح القضية الأهم هي النضال الحقيقي المتواصل لأجل التغيير، الذي يكون كنتيجة حتمية لاكتشاف الواقع. فالزمان في هذه المسرحية هو الأمس واليوم والغد في الوقت نفسه، إذ أن مجمل القضايا المطروحة، بما أنها لا تحتمل الوجود والحدوث في مكان واحد فكذلك الأمر بالنسبة لحدوثها في إطار الزمان، فجل القضايا تقريبا ممكنة الحدوث في الغد كما هي في حركة حدوث حاليا، وهي بالتأكيد حدثت في الماضي (حسب الأحداث التاريخية).ويوظف الكاتب جملة من الإستذكارات، التي يثري من خلالها البناء الدرامي وسنحاول تحديدها فيما يلي :

أول استذكار يصادفنا في هذه المسرحية هو ذلك النوع من الإستذكارات الذي نحتاج عبره إلى سلسلة من القرائن والمؤشرات لتحديد مدته بالظبط ،وهو من نوع الإستذكار الطويل المدى،ويمتد بين اثنين وعشرين سنة فما فوق ،مع مراعاة أن تكون هذه المدة ضمن مرحلة الشباب ، باعتبار أن شخصية "ابن العم"–والتي تعد هنا صاحبة الإستذكار– شخصية مثقفة درست بالجامعة، وقد أنهت تعليمها به.تعود هذه الشخصية بذاكرتها – عبر هذا الإستذكار– إلى أحلام الصبا ،وتستعرض أحلامها الوردية ، ثم تعرّج بنا على الواقع المرّ لتؤكد لنا أن أحلامها تلك لم تتحقق.

« إبن العم : كان زمان كان ياما كان..كنا نحلم في الموالد واحنا عيال..نحلم بالمراكب تاخذنا لشط الأمان ..وانا راكب حصان ..وانت عروسة المولد أخطفك فوق الحصان واحرسك...كنت باحلم ..وآه لما الحلم يذبحوا السحاب ... والقرايب واللي منّك» (٣١٢) .

وهنالك استذكار آخر نستدل من خلاله على المدة التي مرت على وفاة "عم

(٣١٢) إشاعة :السيد حافظ.ص ٢٠.

الفتاة" ، الذي لم تحدد سنة وفاته تحديدا دقيقا ، ومن ثمة المدة ككل التي مضت على قضاء نحبه، وسنحاول تحديد المدة التي مرت على وفاة هذه الشخصية على الأقل ،-لأن تحديد السنة بالظبط غير ممكن- وذلك حسب ما ورد من معلومات ضمن حديث "الأب" إلى ابنته، أي بالإعتماد على القرائن والمؤشرات الماثلة أمامنا.

« الأب : أول ما مات بكت كل العيلة عليه..تاني تاني سنة شالوا صورته من على الحيطان..فضلت صورته في بيته معلقة ..في بيته هنا بس.. معلقة..» (٣١٣). فمن خلال حديث "الأب" نستشف أن مدة وفاة أخيه أي العم هي سنتان أو بالكثير أربع سنوات، إذا ما اعتبرنا تكرار كلمة (تاني) سنتان اثنتان تضـافان إلى السنتين الأخريين اللتين أشير إليهما بكلمة (تاني) الأولى، ويعد هذا الإستذكار من النوع القصير المدى.أما إذا أجزمنا بأن العم أو كبير العائلة هو الرئيس والزعيم العربي "جـمال عبد الناصر" فإننا نستدل مباشرة على سنة وفاته من التاريخ الحديث وهي سنة ١٩٧٠.

كما نصادف في هذه المسرحية استذكارا طويل المدى ،ولكنه أطول مما نتصور ،ذلك أنه لاينتمي إلى

ذكريات الشخصية المتحدثة ("مصباح الزمان") وإنما هي ذاكرة شعب بأكمله. ويعود هذا الإستذكار إلى أربعة آلاف سنة، إذ نتعرف من خلال حديث "مصباح الزمان" على شخصية تاريخية فذة ولكن طمس تاريخها عمدا ، إلاّ أن القدر شاء أن تتضح معالم هذه الشخصية بشكل أكثر وضوحا ، وتبيّن دورها في الرقي الفكري والحضاري ، وكل ذلك عبر اكتشاف أثري.

« مصباح الزمان :جدك أحمس عارفاه ... لما مات شالوا تاريخه من على المعابد ومسحوا سيرته .. وفجأة بعد أربع تلاف سنة لقوا بردية في مقبرة

(٣١٣) م.ن.ص. ٣٨.

تلميذ فرعوني مكتوب فيها دوره اللي أداه ..» [٣١٤].

إلى جانب الإستذكار يوظف "السيد حافظ" في هذه المسرحية الإستشراف، ويتعلق الأمر في الإستشراف الأول بجيل المستقبل وماسيقوم به مستقبلا من أجل الوطن،إذ يقول : « مصباح الزمان : ...لما كل يوم بتركبي الأوتوبيس مش بتشوفي الولاد رايحين المدارس دول اللي حيرسموا الشوارع من تاني بأسماء الشهداء والشرفاء ويعملوا في كل حي جنينة وحيزرعوا على كل نجيلة علم عليه صورة بكره »[٣١٥].أما الإستشراف الثاني فيأتي في خضم الحلم الذي حلم به "ابن العم" (خطيب "الفتاة") ويتضمن نظرة شاملة عن المستقبل،يقول الكاتب على لسان "ابن العم" : « شفت عمك في المنام ..شفته راكب حصان .. وماسك في إيده راية خضرا وسيف.. وقاللي فز قوم ...شرخ جامد جوا جدران البيوت قلت له.. أعمل إيه والطوفان جاي لامحالة !؟ .. قاللي خد بنت عمك على حصان وعاود الأرض قبل فوات الأوان .. وإوعك تهرب خارج البلاد !الطوفان جاي لا محالة .. هنا وهناك ..» [٣١٦]. هذا كل ما وظفه "السيد حافظ" في ثنايا هذه المسرحية من استذكارات واستشرافات ، ولكن الواضح هنا هو أن النظرة إلى الزمن تختلف من شخصية إلى أخرى، فعلى سبيل المثال نجد أن الزمن بالنسبة لشخصية "الرجل المهم" – ومن خلاله كل شخصية تعتنق نفس مبادئه – يتساوى فيه الماضي والحاضر والمستقبل طالما أن هذه الفئة هي المسيطرة على كل شيء « ...إحنا امبارح والنهارده وبكره »[٣١٧]. أما الزمن بالنسبة للدكتور

---

(٣١٤) م.ن.ص.٥٠.
(٣١٥) م.ن.ص.ص. ٥٢/٥١.
(٣١٦) م.ن.ص.١٣٠.
(٣١٧) م.ن.ص.١٣٠.

"مصباح الزمان" فهو المستقبل، ولكن بشرط أن يبنى هذا المستقبل على أنقاض الماضي غير المزيف، وذلك بإعادة بنائه من جديد وهذا لا يتأتى إلاّ بإعادة كتابة التاريخ.نفس النظرة نجدها لدى "الفتاة" فهي لاتختلف في رأيها عن مثلها الأعلى الدكتور "مصباح الزمان". أما بالنسبة "للأب" (والد "الفتاة") فنظرته إلى الزمن تختلف عن الآخرين ،ذلك أن الزمن قد تجاوزه ،ويشبه في الكثير من الأحيان التاريخ الذي يريد الدكتور "مصباح الزمان" إعادة كتابته على يد جيل الحاضر ،ونكتشف ذلك من خلال الحوار الذي يجمع بين "الفتاة" ووالدها.

« الأب : أنا كبرت يا بنتي ..

الفتاة : يعني بقيت أكبر من الزمان ..

الأب : الزمان ما لهوش كبير يابنتي ..

الفتاة : إنت أقوى من الزمان ..

الأب : دا كلامنا هو الربابة .. كان يقول إن أبو زيد أقوى من الزمان ..

الفتاة : ده كلامك لي وده اللي عايشة بيه ..

الأب : أنا ضعفت يابنتي وما عدتش حمل كلام .. كنت فاكر لما أكبر ح يسألوني الكبار والصغار .. لقيت إنه في الزمان ده كل واحد وله صوت وله مسافة وله طريق لوحده ..يعيش لوحده .. ويمر لوحده فيه ..ده زمن غريب .. وانا خايف عليكي »[٣١٨]. يبقى أن نقول إن الكاتب جسّد اختلاف وجهات النظر إلى الزمن ، عبر شخصيات مسرحيته ،ولاشك أن ما طالعنا به من رؤى ، إنما انطلق فيه من الواقع المعيش دون مغالاة أو زيف.

٤- <u>بناء الشخصيات في مسرحية إشاعة:</u>

أما فيما يخص الشخصيات فهي شخصيات كالنماذج التي تحدثنا عنها في مسرح "السيد حافظ" عموما، فــ"الفتاة" نموذج للبطل الثوري الرافض

(٣١٨) إشاعة : السيد حافظ.ص.ص. ٣٦/٣٧.

للوضع المزري الذي تعيشه، تدافع عن أفكارها وعن مثلها الأعلى الدكتور "مصباح الزمان"،حتى أثناء استسلامها أمام ما قاله "عصر الزمان الفهمان" والصحفي "أبو الكلام" اللذان شرّحا طبيعة العلاقات في مجتمعها ؛ والتي لا تخضع تحت أي ظرف من الظروف لتلك المبادئ والأفكار والرؤى التي يتشدق بها –حسب رأيهما– الدكتور "مصباح الزمان"،فإنها (أي "الفتاة") كانت تحت ضغط اكتشافها لواقعها ومحاولتها إيجاد تفسيرات لما كانت تلاحظه، ولكنها لم تكن تجد له إجابة للأسف الشديد. ولكن رغم ذلك لم تتخل عن أفكارها ومبادئها التي كانت مقتنعة بها تمام الإقتناع، حتى أثناء مجادلتها للدكتور "مصباح الزمان" كانت تحتفظ في ذاتها، بقناعتها الخاصة. أما شخصية الدكتور "مصباح الزمان" فهي شخصية تكتسب دورها كشخصية مجازية من خلال إسمها، وتلعب هذه الشخصية دور المصباح الذي يحاول أن ينير هذا العصر المظلم نتيجة تلك المتناقضات والمتضادات التي تميزه، فعن طريق الكلمة والعلم يحاول أن يرسم حدود النضال ،ومن أين يجب أن ينطلق التغيير؛ فقد ارتأى أن يشمل التغيير في البداية التاريخ بإعادة كتابته للحصول على أجيال سوية وهذا تعبير من هذه الشخصية عن رفضها للكثير من الأمور وعلى رأسها نمطية كتابة التاريخ،« مصباح الزمان : ..لازم نعمل مجموعة جديدة من الشباب تعيد كتابة التاريخ من تاني .. ثورة 1919 مثلا مين اللي ظلم واللي اتظلم من القيادة الحقيقية والقيادة الرسمية» (٣١٩)، ولكن هذا الرفض لا يتعدى حدود الكلمة.

أما شخصية "ابن العم"، و"الأخ"، فهما شخصيتان سلبيتان، وكلاهما يتسم بشخصية مهزوزة اتباعية وسلبية، لأنها لا تحاول أن تدافع عن كيانها أو عن جزء منه ("الفتاة") أو محاولة دحض الإتهامات والإشاعات المنسوبة

(٣١٩) م.ن.ص. ١٦.

إلى شرف العائلة بالحجج والبراهين، فكل ما يقال بالنسبة لكليهما يصدق بلا جدال ولا نقاش، حتى وإن كانا على دراية كاملة ومعرفة كلية بأخلاق شخصية "الفتاة"، وما يحز في نفس هاته الأخيرة هو أن كليهما متعلم ومثقف،ولكن لا العلم ولا الثقافة استطاعا أن يعطيا صبغة أرفع في التعامل مع الأحداث لهاتين الشخصيتين. وما يزيد في إثبات سلبيتهما، هو أن "الأخ" يحزن لأنه لم يلاحظ شيئا ذا أهمية يثبت به الإشاعة التي أطلقها الناس « الأخ: ما شفتش اللي شافوه وما عرفتش اللي عرفوه وراح أرجع إيد ورا وإيد قدام..لا عارف ولا فاهم حاجة »(٣٢٠) . أما "ابن العم" فيتراجع عن تصديق الإشاعة نسبيا لا لشيء إلا لأنه رأى حلما، أي أن ركيزته في نفي الإشاعة ركيزة واهمة «ابن العم: ...قصدي الحلم..صدقيني أنا حلمت..يلابينا نهرب للطهارة... »(٣٢١).

أما شخصية "الأب" فتبدو باهتة الملامح وهي أيضا شخصية سلبية فلا هي صدقت الإشاعة ولا هي لم تصدقها فتدافع عن "الفتاة". ودور هذه الشخصية كان منحصرا، وقد كان الانحصار مقصودا من قبل الكاتب، ولكن بالمقابل كان لها دور بارز في توضيح نظرة الكاتب إلى الزمن في الوقت الراهن .

وإذا عدنا إلى الشخصيات الشريرة في هذه المسرحية نجدها تكتسب هي الأخرى دورها من خلال أسمائها باعتبارها شخصيات مجازية فالأستاذ "عصر الزمان الفهمان"، انطلاقا من إسمه ندرك أنه ذلك الأستاذ الذي عمد إلى أساليب منافية تماما لما تعلّمه، وكأنه بذلك فهم طبيعة العصر فتماشى معه إلى أبعد الحدود وكان مثالا حيا للواقع؛ هذه الشخصية الشريرة شرها لا يتعدى كونها تتصدى "للفتاة" باعتبارها نموذج لمن سيحمل المشعل الذي

---

(٣٢٠) م.ن.ص.٥٣.

(٣٢١) م.ن.ص.٦٣.

تسلمته عن طريق العلم من الدكتور "مصباح الزمان"، إذ كانت مثالا للطالبة والمواطنة المثالية التي يمكنها أن تكمل الرسالة التي بدأها أستاذها، بل إنها الأمل الأول في التغيير، لذا فقد كانت تشكل إلى جانب أستاذها "مصباح الزمان" ثنائية متكاملة، وهذه الثنائية عبارة عن كابوس يقض مضجع الأستاذ "عصر الزمان الفهمان" وأمثاله.

أما الصحفي "أبو الكلام"، فإسمه يدل دلالة قاطعة على أنه مثال للشخص الذي لا يمتلك أي شخصية مستقلة، فهو يعتمد على شعار(أنا مع الأقوى) وهذا ما يتضح من خلال دوره في المسرحية، إذ لا يلبث أن يبدل قناعا بآخر يتماشى مع مركز القوة وكانت له نفس المحاولات مع "الفتاة"، وذلك بغية تحطيم حلم الدكتور "مصباح الزمان". أما "الطالب الفاسد"، فهو إسم على مسمى؛ ويدل إسمه أيضا على خطته الدنيئة التي يسعى من خلالها جاهدا إلى إغراء "الفتاة" بكل ما هو مادي لكي يبعدها عن نضالها الجوهري وقضيتها الحقيقية التي تتمثل في حماية الوطن. وهذه الشخصيات الشريرة كما لاحظنا عبر سير أحداث المسرحية غير مؤذية بالشكل الكبير كغيرها من الشخصيات الشريرة في مسرح "السيد حافظ".وحتى شخصية "الرجل المهم"

تقتصر على تلفيق إشاعة للدكتور "مصباح الزمان" عن طريق جهاز التلفيق والتزوير، وهو ذاته الذي لفق الإشاعة "للفتاة" التي تسقط ضحية في نهاية المسرحية ، وإن كانت تلك النهاية تستنتج فقط من طرف المتلقي ولا يضعنا الكاتب معها في مواجهة مباشرة وترك لنا حرية التخيل لما حدث.

وأشير إلى أن هناك تناغم بين هذه الشخصيات يكمن في الصراع من أجل البقاء، والبقاء يكون بدفاع هذه الشخصيات باختلاف توجهاتها عن وجودها. أما مستوى الحدث الدرامي فهو يتصاعد بشكل مكثف ويصل إلى ذروته عند كل حدث جديد يطرأ في سير حياة "الفتاة"، وبناء هذه المسرحية كان محكما مكننا إلى حد كبير من إستيعاب أفكار وآراء الكاتب الواردة ضمنه.

ومن جهة أخرى نجد أن الكاتب يوظف العديد من التقنيات ،من بينها اللافتات أو اللوحات وذلك للتعليق على بعض المواقف، بالإضافة إلى الأغاني ، وأول لوحة تصادفنا هي « .. تنزل لوحة على النافذة .. ممنوع الخروج ليلا والعودة قبل الخامسة ... ثم تنزل أغنية تعبر عن الموقف »[٣٢٢]، وقد جاءت هذه اللوحة وكذا الأغنية مباشرة بعد الحوار الذي جمع بين "الفتاة" و"أخيها" الذي فرض عليها عدم التأخر في العودة إلى البيت حتى وإن كانت لديها محاضرات. كما وظف الكاتب أيضا لافتتان أخريان الأولى منهما جاءت للتعليق على الموقف الذي تعرضت له "الفتاة "مع"ابن عمها" وذلك حين طلب منها عدم التحدث مع صديقتها "بهية"، وتقول هذه اللافتة « ممنوع التحدث مع بهية »[٣٢٣]. أما اللافتة الثانية فتتضمن نفس الموضوع ،مع اختلاف بسيط وهو أن هذه اللافتة تكون متبوعة بأغنية تحمل عنوان (غاب القمر يابن عمي)،ويقول الكاتب « تنزل لافتة ممنوع التحدث مع بهية " تنزل أغنية غاب القمر يا بن عمي " »[٣٢٤]، ولكننا نجد بأن هذه اللافتة في غير موضعها لأنها تأتي مباشرة بعد الحوار الذي يجمع بين "الفتاة" والأستاذ "عصر الزمان الفهمان" ،ولا توجد هناك أي علاقة بين الحوار واللافتة وكذا الأغنية ،لأنهما تتناسبان مع الموقف السابق الذي وردت بعده اللافتة الأولى.كما نجد أن الكاتب وظف أغنية للتعبير عن موقف مهين تعرض له الدكتور "مصباح الزمان" من قبل "الرجل المهم" ومن معه ،إذ يقول : « الرجل المهم : مالها .. عيب عليك لما تبقى راجل كبير وناقص.. دي قد بنتك يا أخي.. عيب.. خدوه (يسحبون أستاذ الجامعة) "ظلام مع موسيقى وأغنية تعبر عن الموقف"[٣٢٥].

---

(٣٢٢) م.ن.ص. ١٢/١١.
(٣٢٣) م.ن.ص. ٢٤.
(٣٢٤) م.ن.ص. ٢٨.
(٣٢٥) م.ن.ص. ١٧.

٥ – البناء اللغوي لمسرحية إشاعة :

أما لغة المسرحية فهي في معظمها لغة عامية(مصرية) اعتمد عليها الكاتب اعتمادا كبيرا لينقل أفكاره وآراءه ،خاصة وأنه انطلق بأحداثها من مجتمعه ففضل أن يكون الحوار بسيطا ومعمقا في الوقت نفسه بهذه اللغة العامية، واستعمل في بعض الجمل اللهجة الصعيدية، باعتبار أنه اختار أسرة "الفتاة" من الصعايدة في مصر وهم مثال الأسرة المحافظة التي تعتبر الشرف والعرض تاج الرأس وضياعه يعني ضياع كل شيء ولا يستعاض عنه إلا بإراقة الدماء ، وقد كان اختيار الكاتب موفقا للغاية. أما التعبيرات التي لجأ إليها فنجدها تجسد الحدث الدرامي في كل مشهد درامي، ثم إن الكاتب انتقى اللغة التي تنقل في أمانة بالغة الفكرة. ولغة المسرحية اعتمدت كثيرا على الحوار الواضح الذي أسهم في إيضاح تلك الأفكار، كما أن الكاتب عمد إلى توظيف اللغة العربية الفصحى في المواقف التي تقتضي استعمالها فيها كمحاضرة "مصباح الزمان"؛ وقد استعان أيضا في هذا العمل باللافتات التي تعبر عن بعض المواقف، وكذا الأنغام أو الأغاني التي تدعم الموقف أو نهاية المشهد الدرامي .كما وظف "السيد حافظ" في هذه المسرحية بعض الأمثال التي تزيد من قوة المعاني وتسهم أكثر في توضيحها ، كالمثل الشعبي الذي أورده الكاتب على لسان "الأب" الذي كان في موقف نصح لابنته التي ترد على حديثه بمثل آخر . ولابأس أن نسوق هذا الحوار لنقف بشيء من التفصيل عند هذين المثلين « الأب : أنا مش عايزك تحضري للراجل ده محاضرات.. ولا يكلمك في التيليفون .

الفتاة : ليه يا بابا.

الأب : يابنتي الباب اللي يجي لك منه الريح سده واستريح

الفتاة : هو بيقول ..الريح لو جالك عالي .. إعلاله ما تطاطيش.

الأب : هو مين ؟

الفتاة : مصباح الزمان »[٣٢٦] فنلاحظ أن "الأب" وظف المثل التالي (الباب اللي يجي لك منه الريح سده واستريح) ،أما "الفتاة" فقد وظفت المثل التالي (الريح لو جالك عالي.. اعلاله ما تطاطيش) وهما مثلان متضادان؛ فبينما "الأب" يدعو إلى الإستكانة والهروب من المواجهة وتحمل المسؤولية، يدعو الدكتور "مصباح الزمان" – على لسان "الفتاة"– إلى المواجهة والصدام مع الواقع ، ومجابهة كل القوى المضادة وذلك من موقع قوة لا من موقع ضعف. ونجد أن الكاتب مقتنع أيما اقتناع بالمثل الذي ورد على لسان "الفتاة"؛ إذ نجد أن شخصية "جابر حسن عبد الواحد الصعيدي" في المسلسل التليفيزيوني (عصفور تحت المطر) حينما يواجه شخصية "أبو الوفا" بحقيقتها يوظف الكاتب على لسانها ذات المثل بالإضافة إلى أمثال أخرى ليبين شخصية المواطن المصري الحقيقي . يقول الكاتب على لسان هذه الشخصية : «إنت المصري الفهلوي اللي الإيد اللّي مايقدرش عليها يبوسها ، واللّي يجوّز امي أقولو ياعمي ، واللي الريح لوجالو عالي يطاطي ، إنما المصري الحقيقي الجدع ابن البلد هو اللي الإيد اللي ما يقــدرش عليها يقطعها ، واللّي يجوّز امو يقولو يا جوز امي ، واللّي لما يجيلو الريح عالي يعلالو ما يطاطيش »[٣٢٧].

أما نهاية المسرحية فتكون بمشهد ميلو درامي فرغم انتصار إرادة الشر إلا أن الخير باق وهو المتمثل في "مصباح الزمان" الذي سيبقى في كل زمان، فبقاء الشر يوازيه بقاء الخير وتلك هي سنة الحياة.

---

(٣٢٦) م.ن.ص.٣٥.

(٣٢٧) مقطع مقتطف من المسلسل التليفيزيوني عصفور تحت المطر :قصة وسيناريو وحوار السيد حافظ.عرض على الفضائية المصرية في صيف ٢٠٠٢.

الأبعاد الفنية والجمالية
فى المسرح التجريبى
" نموذجا السيد حافظ "
بقلم بنيونس الهواري

إن الفن ينساب نهراً متدفقاً من السيول لا تحده مضايق أو جسور. ولكى يستمر الصبيب، علينا أن نمده بقنوات كثيرة، نغذيه بروافد متنوعة، تبعث فيه حركة الحياة المستمرة دون انقطاع.

وقدرة الفنان على تحلية مياه فنه، تجعله دائم التطلع إلى تصفية هذه المياه بإمددات فنية وجمالية جديدة لا تعكر صفوها. فأمام المسرح عوالم كثيرة لا تحدها جزر، ما على الفنان إلا أن يسافر فيها ويكتشف سر رحلته الموغلة دون جواز. ولا نشك فى أن السيد حافظ قد تخلف عن هذا الموعد، لأنه سار يبحث عن الشطآن والأدغال البعيدة. غير أن مركبته الفنية لم تكن بدون دليل أو مرشد.

وقد تزود بتوجيهات عدد كبير من الاتجاهات والمدارس. وراح يقتنص مناهجها ، بعد أن تمكن من هضم قديمها ، واصطياد كل جديد. فهو الذى يقول : "عرفت الصمت لونى والضوء رجمى والمخاطر زاد فى وسب المجوفين صبيحة البحث لى... أهضم القديم، أتجشأ الحديث.. أتقيأ معنى الأمس حين يولد اليوم"[(٣٢٨)]. وبالفعل كان الإيذان بعهد جديد قد انبثق مع فجر مسرح كاتبنا، خرجت معها صرخة مولود قتل الصمت الساكن فيه، وقطع صلته بالمخاض العسير الذى كان يتخبط يه، تعبيراً عن رفض الواقع المرير، وإعلاناً لميلاد بشير جديد اسمه التجريب. لم تكن الصرخة حيادية، ولكنها كانت مواكبة لمضامين الساعة ، ومعززة بوسائل مغايرة ، بهدف "سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوماً، المتغيرة أبداً . والتى تنأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن التباث والجمود، وعن الانحصار فى أية قوالب محددة. فالقالب قيد، والحياة تدفق عارم يستعصى على التكبيل"[(٣٢٩)].

---

(٣٢٨) السيد حافظ : مقدمة مسرحية " الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء" ورد المقال فى كتاب السيد حافظ: مسرح الطفل فى الكويت . سبق التعريف به . ص : ٩٥.

(٣٢٩) صبرى حافظ:"التجريب والمسرح : دراسات ومشاهدات فى المسرح الانجليزى المعاصر" الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٤. ص : ٧.

وعليه فإن التجريب بناء معمارى يسير فيه الفكرى بمحاذاة مع الجمالى. فهو لا يغيب ذلك "التلازم بين الشكل والمضمون فى المسرح، والذى يتحدد فى هذه النقطة بالذات ، فلا يمكن لشكل ما من أشكاله، إلا أن يؤكد المضمون الخاص به الذى انبثق عنه. وعلى هذا فإن الشكل الفنى مظهر اجتماعى وانعكاس لصراع سياسى وتعبير عن واقع اقتصادى(٣٣٠).

وإذا كانت مرحلة السبعينات قد أنجبت كوكبة من المسرحيين طغت على كتاباتهم المواضع السياسية التى فرضتها تلك الفترة، فإن السيد حافظ لم يغيب المهمة المزدوجة للمسرح المتمثلة فى الاهتمام بالمضمون والشكل معاً.

وهذا ما سنحاول إضاءته بعد التعرض لأهم المكونات الجمالية التى تؤسس النص المسرحى عنده.

- الحدث :

يعتبر الحدث من البنيات الأساسية فى مكونات العمل الدرامى. فبمقتضاه يتحدد الإطار العام للنص. ويتميز الحدث فى المسرحية عن العمل الروائى، فى كون الأول يبتعد عن السرد ليقوم مقامه الحوار والصراع الدرامى، إذ يساهم هذان العُنصران فى تركيب الحدث.

فقد أخلص المسرح الأرسطى لوحدة الفعل أو الحدث دون الإخلال بترابطه العضوى، وفق القاعدة الأرسطية التى ترى من الضرورى أن تكون المسرحية ذات أسطورة (حبكة) بسيطة لا مزدوجة"(٣٣١). ومن خلالها ترتسم لنا حدود الدراما الاغريقية التى تحتفظ على البناء التعقبى وتنتظمه

---

(٣٣٠) فرحان بلبل : المؤلف العربى وتأثره بالتيارات المسرحية العالمية . الحياة المسرحية. ع : ٣ . خريف ١٩٧٧. ص : ١٢٣.

(٣٣١) مسرحية : "بنات تراخيس" تأليف سوفوكليس. ترجمة وتقديم : د. أحمد عثمان . مراجعة محمد حمدى إبراهيم. عن سلسلة : المسرح العالمى (الكويت) يونيو ١٩٩٠ . عدد ٢٤٩. ص :١٨.

بنية حكائية بسيطة تشكل فى الأخير وحدة عضوية متماسكة الأجزاء، لا تشقى عن وحدة الموضوع الرئيسة.

وعلى عكس هذا الطابع التسلسلى الذى أخذت به القاعدة الأرسطية. فإن المبادئ الجديدة للدراما الحديثة، أخذت تتلاعب بالبناء المنطقى لتوالى الأحداث. وقد يخطئ من يظن " أن المسرحية قديمة أو طليعية لابد أن تحتوى على الوحدة العضوية. التى تجعل منها عملاً فنياً متكاملاً فإذا سقطت هذه الوحدة سقط من العمل الفنى أهم عنصر من عناصره"[٣٣٢].

فعلى العكس من ذلك، فكلما اقتربت المسرحية من الإدهاش القائم على عنصر الإغراب والمفاجأة ، إلا وتحقق البعد الجمالى البعيد عن التبسيط.

وكان السيد حافظ من الشغوفين بهذا الحس المغاير فى طريقة الكتابة، "فالحدث فى مسرحه موجود، ولكنه حدث ممهور بالغرابة. وهو غالباً ما يكون ساكناً قائماً على الانتظار والترقب والترصد. وإذا تحرك هذا الحدث، فإنه لا يتحرك فى خط مستقيم يصعد إلى أعلى، قد يبدأ من الخلف أو قد يعود إلى الخلف بشكل سينمائى (فلاش باك) . هذا الحدث يبدأ متأزماً ربما لأن الانفراج نوع من التفاؤل الكاذب ، وعليه فلا مجال للتمويه على النفس والكذب على الجمهور والقراء"[٣٣٣].

وترتبط هذه الطريقة فى تقديم الأحداث بالنزعة التجريبية عند السيد حافظ. سواء من حيث طريقة عرض الأحداث، حيث تظهر جوانب التغريب واضحة فيها، أم من حيث البناء العام حيث يسقط مبدأ السببية.

وبفضل هذه التقنيات الجديدة، تلوح مؤشرات تخالف معاصرى السيد حافظ ممن استنفذت أعمالهم قضايا سياسية ترتبط على الخصوص بموضوع

---

(٣٣٢) جلال العشرى: " المسرح أبو الفنون " دار النهضة العربية . القاهرة ط ١. ١٩٧١. ص : ٥٥.

(٣٣٣) عبد الكريم برشيد : " مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس" . مرجع سبق ذكره. ص ٨٥- ٨٦.

النكسة، وتتصل فنياً بأصول الدراما الأرسطية. ولنا فى ذلك مجموعة من الأمثلة التى توضح كيف أن الحدث عند المؤلف يتميز بمطابع تركيبى.

ففى مجموعته " الأشجار تنحنى أحياناً" . تظهر الأحداث مركبة من خلال فكرة محاكمة أسباب هزيمة حزيران . والمسرحية تحاكم أوضاعاً تتحكم فيها مجموعة من المواقف السلبية التى مازالت عدواها مستمرة، الشئ الذى لا يسمح بقيام بديل حقيقى، إلا أن حلم الفرسان سرعان ما تحول إلى خيط دخان سابح فى السماء.

- الفارس : (يقف على رأسه) لا تحدثنى عن الضوء بل حدثنى عن السيف الذهبى هناك واقفاً ناصعاً.
- فارس: أحدثه عن الضوء يحدثنى عن السيف.
- فارس ١ : لنخرج من هذا القصر ولنجلس على الشاطئ المسكون.
- فارس ٢ : ما يروعنى هو السكون، سكن الموج، سكون البحر، سكون الناس.
- فارس ٣ : (يتحرك إلى اليسار فى شبه دائرة) السكون والمقابر الممتدة على الطرق.
- فارس ١ : (يتحرك إلى اليمين فى نصف دائرة ليغلقها) والمشانق الملتمة بالخوف المطعونة بالليل العنيد.
- فارس ٣ : (يهبط إلى قلب منتصف المسرح) والصلبان المفزوعة فى أحضان الشمس تسأل عن صلاح الدين الأيوبى.
- فارس ٢ : والمستنقعات المفقودة الأسماك.
- فارس ١ : والأسماك الغارقة فى الألوان[(٣٣٤)].

ويهتف تغرق أجسادنا فى بحار الخوف حينا، والتردد حيناً آخر ، فتطفو

(٣٣٤) السيد حافظ : مسرحية " تكاثف الغثاثة على الخلق موتاً" ص : ١٧٣ – ١٧٤.

أحلامناً مغتسلة بالموت والهزيمة.

تتداخل أحداث الماضى بالحاضر، وتنمو أخطاء الماضى لتورق أشجار واقع يتواصل فيه الخوف والصمت ، فتثمر فى النهاية زهوراً ذابلة لمستقبل مازالت عواقبه مجهولة.

- شاب ٥ : فى داخلى تنمو شجيرات الصمت والأكفان والمساحات البيضاء والإنسان فى مدينتنا ثقب جان أسمر مبتسم ابتسامة بلهاء. والشوارع فراش للهو الدائم. زرقاء اليمامة فوق الصحراء والامتداد والمستقبل تمهل يا لسانى تمهل"[(٣٣٥)].

ووفق هذا الامتداد الزمنى، يتحدد هذا التداخل، وتتضاق نقطة البداية مع النهاية. وهذه السمة الفنية فى بناء الأحداث هى التى ت حقق البعد الدائرى. ويمكن أن نلخص سير الأحداث فى هذه المجموعة المسرحية فى قضية الرجل الذى لم يسافر بعد أن أدرك صعوبة المسالك وترك الطريق :

" الطفل لم يولد بعد كى يواصل المسير وانتهت بعملاق شائب قرر أن يؤجل هو الآخر وليمته ليوم أخر"[(٣٣٦)].

ولقد كان المؤلف مصيباً فى اختياره حينما استعمل مصطلح "التصريح" بدل الفصل ، لأن التصريح يقترن بالمصارحة والمكاشفة. فى حين أن الفصل قد يحيل على تغير المواقف أو الأحداث ، وهذا ما نظفر به ، أو لا يتوفر فى مجتمعنا عملياً.

فضلاً عن ذلك ، تبرز لنا النوايا الجديدة للسيد حافظ فى طريقة تقديم الأحداث. ويبقى الغرض الرئيسى هو إبراز مواقف شخصياته ، وصراعاته النفسية والاجتماعية من أجل إثبات ذواته بدلاً من التركيز على المستوى

(٣٣٥) السيد حافظ : المرجع نفسه ص : ١٦٧.

(٣٣٦) السيد حافظ : مسرحية " الأشجار تنحنى أحياناً" ص : ٢٧٨.

الحكائى أو السردى الذى كان من أولويات الدراما الأرسطية.
فبدلاً من أن تبرز المشاهد سير الأحداث، يعهد السيد حافظ إلى شخصياته للقيام بهذه المهمة.
علاوة على هذا التجديد فى عرض الأحداث، توضح لنا أمثلة أخرى لم يلتزم فيها المؤلف بالخط التصاعدى للأحداث. كما نجد فى مسرحيته "رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة"(٣٣٧). فهذا العمل يتحدث عن موضوع "الفرقة العربية" من خلال رحلة يقوم بها " أحمد"، أو " عبد المطيع " إلى الدولتين : الشرقية والغربية.
وقد يبدو ظاهرياً أن هذه المسرحية تسير وفق بناء تعاقبى للحدث . إلا أن تداخل الأحداث وتشابه وقائعها ، يصعب من تحديد نقطة البداية أو النهاية . وقد استطاع السيد حافظ أن يحافظ على البناء العام للمسرحية دون الإخلال بمعمار النص. وهذا ما يصوره أحد المشاهد فى الفصل الأول، حيث نقلنا المؤلف عبرلقطة ذكية من الفضاء الداخلى.
وعليه، صور السيد حافظ من خلال " ابن بسبوسة" حدثاً بسيطاً تشابكت فيه سلسلة من الأحداث . وفى واقع الأمر أن " ابن بسبوس " ما هو إلا جزء لحقيقة أمة بأكملها أرادت أن تعيش على الفرقة والصراع. وبهذا يتوجه هذا العمل إلى النقد السياسى من خلال مشكلل مفتعل ، يسمى بداء التأشيرة.
أما فى مسرحية " حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله" ، فتتجسد لنا صور عديدة شهدها العصر الفاطمى على عهد " الحاكم بأمر الله" . ففى حياة هذه الشخصية يتداخل السياسى والاجتماعى. وقد أظهر لنا المؤلف سلسلة من الأحداث الطارئة فى عهد " الحاكم" ، وما أحاط بها

(٣٣٧) السيد حافظ : مسرحية " رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة" السبق التعريف به.

من ملابسات وشهادات أوردتها مصادر التاريخ فى حق السلطان. وهى شهادات كادت تجمع على الطعن فى سيرة الحاكم.

غير أن السيد حافظ حاد عن مثل هذه الآراء ، وقد موقفاً مخالفاً لها، وأشاد بأعمال الحاكم . ولم تكن نية السيد حافظ تسليط الضوء على التاريخ فحسب، - بالعودة إلى مصادره قصد تسجيل الحدث، بل كان هدفه هو إيجاد التوازن السياسى والاجتماعى والاقتصادى للعصر الراهن من أجل تجديد تلك الصورة فى زمن فساد العقيدة وغياب الضمير الوطنى، والنضج السياسى. وبهذا استطاع أن يقدم لنا مجموعة من الوثائق التاريخية، والسجلات الحية، بدلاً من سرد الأحداث كما تحرص على ذلك مقتضيات الكتابة الكلاسيكية.

ومن ثم ، قد استوجبت ضرورة التجريب فى هذا النص تحويل الكتابة من نمط التسجيل التاريخى إلى تعميق الوعى الإيديولوجى لمتطلبات العصر الراهن.

غير أن ثمة نقطة سليمة يمكن أن نسجلها على هذا العمل ، وهى تناقض المؤلف فى تقيوم حكم السلطان حينما تحول من مناصر إلى مهاجم لسيرة السلطان. وقد خلف هذا التحول نوعاً من الارتباط والتراجع فى حدة الصراع الدرامى.

وبغض النظر عن هذه السقطات التاريخية ، والفجوات الفنية فقد كان لها جانب إيجابى فى ورود عنصر المفاجأة.

وإذا انتقلنا إلى مسرحية " إشاعة "[٣٣٨] ، فسنلاحظ أن أحداثها قامت على المزاوجة بين مرجعيتين تشتركان فى رسم الإشاعة : أولهما ، ملابسات العلاقة الجنسية المشبوهة بين الدكتور "مصباح الزمان" والطالبة الجامعية الفتاة، والثانية تتصل بتاريخ مصر وما لحقها من زيف.

---

(٣٣٨) السيد حافظ : مسرحية " إشاعة" سبق ذكر المرجع.

وقد قدم لنا المؤل مجموعة من الأحداث التى لها علاقة بتاريخ مصر على الطريقة الملحمية المعروفة، إذ عمد تالى النقد الاجتماعى والسياسى كما هو واضح فى هذا المثال :

- الرجل المهم ما أنت عايزهم يعيدوا كتابة ثورة ١٩١٩ ، وبعدين ثورة ١٩٥٢ وبعدين ثورة ١٥ مايو ١٩٧١ وبعدين ثورة إيه.
- مصباح الزمان : " ياريب الشباب يقدر يعيد كتابة تاريخ بلاده"[٣٣٩].

وقد استطاع السيد حافظ من خلال هذه النماذج التاريخية أن يكشف لنا مجموعة من المفارقات الغريبة فى التاريخ المصرى. ولأن هذا التاريخ مازالت حقائقه مجهولة، بل وملفقة فى بعض الأحيان، فإنع عمد إلى إعادة كتابته من جديد كما يلح على ذلك الدكتور "مصباح الزمان".

وعليه ، فقد تمكن السيد حافظ أن يُقيم نوعاً من التوافق بين حدث بسيط شخصه الدكتور "مصباح الزمان" ، عنوان التضحية والمبادئ الشريفة ، وخلفه الصالح " الطالبة الجامعية" وهى تمثل جيل الغد الطموح من جهة، وأحداث متصارعة يحكمها التعتيم ، ويستتر وراءها مجموعة من الأجسام الطفيلية. وهى تنخر جسد المجتمع المصرى (أبو المكارم – فهمان – الرجل المهم) . فى حين يشكل "مصباح الزمان" الوجه النقيض لهذه الشخصيات، بحيث يرفض ان يداس الشرف، وتباع الوطنية مقابل الحصول على تكريم أو تشريف كما يقول الدكتور: "مفيش حد بيحب بلده يستنى الثمن واللى خانوا واللى باعوا ياما"[٣٤٠].

من هنا يتضح أن المؤلف سعى إلى توظيف الحدث البسيط ليقدم من خلاه قضايا متعددة تهم المجتمع العربى عامة، أى أنه اعتمد تقنية تجريبية تتمثل فى عملية بناء الحدث المسرحى من داخل النص نفسه كما هو

---

(٣٣٩) السيد حافظ : المصدر نفسه ص : ١٧.
(٣٤٠) السيد حافظ : المصدر نفسه ص : ٥٠ – ٥١.

واضح فى هذا العمل المسرحى.

ونفس الكلام ينطبق على مسرحية " معزوفة العدل الغائب" ففى هذا العمل يقدم المؤلف مجموعة من الأحداث العالمية. ومن خلالها عالج فكرة العدالة الاجتماعية. والفن والديمقراطية. والنص ينطلق من حدث التشويش على الفنانين والمبدعين الذين يستطيعون فهم ما يجرى فى العالم حتى يتمكنوا من إدراك مهمتهم الحقيقية. وتحدد الإشارة الركحية فى بداية المسرحية صورة ضمنية للتمزق العالم، حيث يظهر "الخطاط" وهو يرسم لوحته الفنية، فما يكاد نتهى من عمله حتى مزقها. وهكذا تتكرر العملية حتى تنتهى بنفس النتيجة ، وكأن المؤلف ستغل ضمنياً "أسطورة سيزيف" دون الإشارة إلى ذلك وهى صورة بلا شك تصور تمزق العالم العربى، وانهيار القيم ككل بمشكل كاريكاتورى موغل فى الرمزية.

- الفتاة : (للفتى) كلمات النزيف الأبدية مقطوعة اليدين.. مغروسة فى الجزائر أصوات القتلى، وعلى جبال اليمن، وعلى أسواق بغداد، الرفض (يكتب) الخطاط إننى أحب ايزادورا وأتمرد.
- الفتى : القاهرة أرملة ، أرملة دمشق، أرملة بغداد، الكعبة عيون الأرامل (دقيقتان بطولة الخطاط) ينظر إلى الجمهور يكتب : "هتلر مازال يتقدم (يمحو اللافتة) يكتب اسرائيل تسجن مليون فلسطينى... يمحوها يكتب أمريكا تمحو بغداد موسكو تنهار على سندوتشات البيتزا... الأمم المتحدة تشرب بماء العرب فى فنجان القهوة...[٣٤١].

وبهذا يتضح أن السيد حافظ عمل فى هذا العمل المركز إلى تصوير هموم فنان تنشطر أفكاره فى خريطة عالمنا الرهيب. وتظهر لنا هذه المسرحة القصيرة أو ذات الفصل الواحد تجريب المبدع الكتابة بأسلوب قريب من

---

(٣٤١) السيد حافظ : مسرحية " معزوفة للعدل الغائب" سبق التعريف بها ، ص : ٢٣٥.

كتابة التلغراف فى إثبات الحدث نظراً لإيجازه ودقته، إلا أنه يجيب عن الشئ الكثير، ويحيل على دلالات عديدة.

ومن جهة أخرى، لم يكن السيد حافظ بعيداً عن مشاكل المرأة وهى تتعرض لمختلف أشكال الظلم والعدوان. فهى تعانى أزمات داخلية عدة، فضلاً عن الضغوط التى تؤثر على نفسيتها وشخصيتها. وهذا ما يرسمه المؤلف من خلال مسرحيتى "العزف فى الظهيرة" و"امرأتان"[٣٤٢]. ففيهما تتربص بالمرأة خيبة أمل شديدة وإحباط داخلى مدمر. وبهذا يحل الصراع النفسى محل الحدث حيث تصبح أحداث المسرحية مجرد وسيط يبشر بنوع جديد من تجريب المسرح النفسى إذ صح هذا التعبير.

وعلى نفس نهج الدراميين الغربيين العبثيين فى الكتابة، يصور لنا السيد عملية اغتراب بطله "أحمد" فى مسرحية "إجازة باب"[٣٤٣] مما يجرى حوله فى هذا العالم ، وهى دراما فردية تجسد أقصى مظاهر العبث للإنسان فى هذا العصر.

وقد استطاع السيد حافظ أن يغلف عمله هذا بجو فنتازى لا يهتم بالحدث فى حد ذاته، بل يتعداه إلى سبر أغوار النفس البشرية من منطلق رمزى.

وكتنويعة أخرى تختلف عن أصحاب العبث، فإنه يفسر الواقع من منطلق منطقى محض لا من تفسير وجودى ميتافيزيقى.

ويظل القاسم المشترك فى مسرحيات هذه المجموعة " إشاعة" ، هو احترام الكاتب لانتظام الأحداث أو بالأحرى الحدث الدرامى الواحد ، لأنها جميعها تصب فى هموم اجتماعية خالصة . وفيها استطاع السيد حافظ أن يعكس الجو النفسى لخوالج الإنسان وصراعاته الداخلية.

أما فى عملية ، " حكاية الفلاح عبد المطيع" و"ظهور واختفاء أبى ذر

---

(٣٤٢) السيد حافظ : المصدر نفسه . ص . ٢٣٦ – ٢٣٧.

(٣٤٣)السيد حافظ : مسرحية " العزف فى الظهيرة" و"امرأتان" وردا ضمن مجموعة إشاعة سبق التعريف بهما.

الغفارى" ، فقد توسل المبدع فى عرض أحداثهما بعنصرى التراث والتاريخ العربيين والإسلامى.فأحداث " حكاية الفلاح" تعود إلى العصر المملوكى، بينما تنتطلق مسرحية "ظهور واختفاء أبى ذر" من التراث الإسلامى"(٣٤٤).

وما يمكن استنتاجه من هذين العملين ، أنهما يتوسلان بالتاريخ لفهم الحاضر بهدف إعادة التوازن لحياتنا المعاصرة . وعليه ، فإن تجريب التراث ، يعتبر وسيلة لتفسير الواقع . وإزالة مكامن الخلل فيه.

ومن ملامح التجريب الأخرى فى هذين العملين ، أنهما يشتركان فى الحفاظ على وتيرة التدرج فى عرض الأحداث . إلا أنهما يتميزان بخاصية تختلف عن مفهوم السببية – كما هو عند أرسطو – وذلك بأن هذا الجانب تحول لصالح تقنية أخرى هى التغريب " البريختى" . ففى عمله الأول وردت حكاية الفلاح على شكل قصة امتزج فيها المضحك بالمفجع ، وارتسمت فيها الصور الكاريكاتورية بشكل التغريب ، كقرار عبد المطيع بطلاء كل بيته باللون الأسوط ، بما فى ذلك حماره:

– عبد المطيع : "الصبغة السوداء مهند ، بثينة، صبغة أدهن لى البيت أصبغ لى الملابس ، الجدران ، الشجر ، منزل فاطمة ، الحمار حتى الحمار ادهنه أسود يا مهند وأزوجك بثينة فى الحال"(٣٤٥).

وبهذا صار "عبد المطيع " شخصية معارضة دون إرادتها أو حتى التفكير فى أن تكون كذلك. فقد ظل دائماً الوجه الآخر للسلطة الحامل لقميص آخر غير الذى يرتديه مختلف الناس.

فحينما فرح هؤلاء بشفاء السلطان ، ظل على حاله حاملاً للون الأسوط، راكباً على همومه دون وعى مسبق بفعل المعارضة . وبهذا استطاع السيد حافظ أن يعكس لنا تغريب هذا الحدث بشكل تلقائى وعفوى.

وفى مسرحية " ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" ، يتبع نفس المنوال .

---

(٣٤٤) السيد حافظ : مسرحية وردت فى مجموعة إشاعة

(٣٤٥) السيد حافظ : مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع" ص : ٦٤.

فالبؤر الثلاث فى النص (التفسير – الادراك – الموقف) تترابط فيما بينما ترابط اتصالياً. إلا أن المؤلف كسر هذه العلاقة من خلال موت "أبى ذر" فى البؤرة الأوى، واستعادته للحياة فى البؤرة الأخيرة إيذاناً بالبعث وبصحوة ضمير الشعب ، ففى الماثل الأول نجد :

الكورس :

– يا " أبا ذر" تموت غريباً . هل تموت غريباً يا " أبا ذر"؟

(بعض ضوء على امرأة تجلس بجوار أبى ذر الغفارى الذى يبدو عليه أنه فى الحشرجة الأخيرة)[٣٤٦].

وفى المثال الآخر نجد :

– الكورس: لا يا "أبو ذر" لم يمت إنه حى بينكم أبو ذر "بينكم أيها الناس"[٣٤٧].

وقد مكن هذا التغريب فى الأحداث من إحداث نوع من التباعد بين الحقيقة والواقع . والهدف من وراء كل هذا هو زعزعة كيان المتلقى ، وإرغامه على التساؤل قصد تفسير هذه الحادثة الفريدة . وهى حادثة سبق فيها الاختفاء صفة الظهور، " لأن الاختفاء الذى يأتى بعد الظهور قد يفيد معنى استمرار أبى ذر"[٣٤٨].

والغرض من ذلك هو مواجهة المتلقى بنوع من المباغتة التى قد تدفعه إلى تقبل حقيقة هذا الحلم على أنه واقع ومعقول.

ومن النماذج الأخرى التى ساهمت فى عنصر التغريب، نجد حدث الحلم فى "العزف فى الظهيرة" ففى هذه المسرحية وظف هذا العنصر لتأكيد طابع الغرابة على شخصية "صبرية" بعد حدث الاستيلاء على منزلها – كما سبق

(٣٤٦) السيد حافظ : مسرحية " ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" ص : ١٤.

(٣٤٧) نفسه . ص ٩٩ – ١٠٠.

(٣٤٨) د. مصطفى رمضانى : "جدلية الخفاء والتجلى فى مسرحية ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" . سبق التعريف بهذا المرجع. ص : ١٨٧.

الإشارة.

كما عمد السيد حافظ إلى تغريب أحداث التاريخ بما يلائم تصوره . وعمل تبعاً لذلك على إعادة كتبة التاريخ بهدف وضع المتلقى أمام حقائق جديدة لم يكن يتوقعها سابقاً ، كما هو الحال فى مسرحية " إشاعة" ، أو على نحو ما نجده فى مسرحية الحاكم بأمر الله".

والتغريب يعد مؤشراً إيجابياً فى التعامل مع المرسل إليه ، حتى يتحقق فعل الإدهاش ويزول التطهير ، لأن " تغريب حادثة ما أو شخصية ما ، يعنى وببسطة نزع البديهى والمعروف والواضح عن هذه الحادثة ، أو الشخصية . وبالتالى إثارة الاندهاش والفضول حولها "[٣٤٩].

وعلى مستوى آخر، يقترن التجريب عند السيد حافظ فى طريقة عرض الأحداث بمؤشرات جديدة تختلف جذرياً عن المسرح الأرسطى. فقد ظل هذا المسرح حريصاً على بناء الحكاية على وحدة الحدث وترابط فصول النص المسرحى.

ويمكن أن نحدد هذه الاختلافات فى مسرح السيد حافظ من خلال مظهرين، يتعلق الأول بالاستغناء عن الشكل الأرسطى وذلك بتقسيم مسرحياته إلى فصلين ، كما نجد ذلك فى مسرحيات " رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة " و" حكاية الفلاح عبد المطيع " . وتبلغ ثورة المبدع ذروتها على النماذج السابقة، حينما تتحول الفصول إلى عدد كبير من التصريحات المختلفة ، كما تحدده مجموعته المسرحية : " الأشجار تنحنى أحياناً" . وتقوم البؤرة بديلاً عن الفصل للكشف عن مستوى التوتر فى إبراز حدة الحدث.

وأما المظهر الثانى، فيقترن بتقاطع الحدث وتراجع تنامى الأحداث بشكل متصاعد . فالسيد حافظ يلجأ إلى حيل أخرى ، سواء عن طريق تقنية "

---

(٣٤٩) قيس الزبيدى:"مسرح التغير". دار ابن رشد– بيروت – ١٩٧٨ ص : ١٩٢.

الفلاش باك" أم عن طريق مكونات أخرى تؤدى وظيفة التغريب كالموسيقى والغناء أو الرقص مثلاً.

كما يشتد عود هذه المكونات (السمعية والبصرية والحركية) بالإضافة إلى العناصر اللسينوغرافية الأخرى (كالديكور مثلاً) التى تساهم كلها فى بناء الأحداث.

وخلاصة القول ، فإن السيد حافظ استطاع أن يؤسس كتابة مغايرة تستند على التجريب فى عرض الأحداث مخالفاً بذلك آثار كتاب الدراما التقليدية الذين كانوا ينزعون فى الغالب إلى مبدأ السببية فى تدريج الأحداث وتسلسلها المنطقى القائم على نقطة البداية ، مروراً بالعقدة حتى الوصول إلى النهاية.

وفضلاً عن ذلك ، فإن تخلى السيد حافظ عن الموضوع الواحد يعد سمة فنية وموضوعية بارزة تجعله يتميز عن الكتاب الكلاسيكيين. باستثناء بعض المسرحيات الخاضعة لهذا الجانب ، من مثل " امرأتان" ، " العزف فى الظهيرة" ، و"إجازة بابا" فإن باقى أعماله تخالف هذه القاعدة . ويمكن أن نفسر هذه الطريقة بتداخل مراحل الحياة وتفاعلات أحداثها . وبتعبير آخر، فإن الحياة لا تخضع للبساطة ، بل إنها تركيب يمتزج فيه السياسى بالاجتماعى والاقتصادى.

ولإعطاء حركية الأحداث وديناميكية تركيبية، فقد لجأ السيد حافظ إلى طريقة التغريب البريختى لدفع المتلقى إلى المناقشة والمساهمة فى تركيب الحدث.

وبهذا استطاع أن يبنى أحداثاً متداخلة تعود بنا إلى الخلف حيناً ، وتسير نحو الأمام إنسجاماً مع نمطية الزمن المتدخل كما سنرى فى كيفية تعامله مع خاصية الزمن.

– الزمن :

لم يعد فى تصور الدراما الحديثة القبول بالتتابع الكرونولوجى للزمن. وبما

أن الماضى لا ينفصل عن الحاضر، فإن عنصر الاستمرار يظل ملازماً لرصد العلاقة بينهما. لهذا يظل مفهوم الدراما باعتبارها تجربة معرفية أساسية لحياة الإنسان تقوم على الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية " وبين عالم الواقع . وعالم الاحتمال مفهوماً عائماً ودائماً ، يرتبط بطبيعة نشأة الدراما من الحاجة الإنسانية التى تلبيه، وهى الحاجة إلى المعرفة"[٣٥٠].

وعليه تبقى علاقة الماضى بالحاضر أمراً ضرورياً، لاستشراف المحتمل. وفى هذا التمازج بين الأزمنة، ما جعل من الدراما تتجه نحو اللازمن، وهو ما تعكسه بعض مسرحيات السيد حافظ. ففى "طفل وقوع وقزح" يتحدد الزمن بالصيغة الموالية: "الحضارة طفل فى القرن العشرين"[٣٥١]. وفى مسرحية : تعثر الفارغات فى درب الحقيقة"، نجد : (الزمان : صباح الذباب ظهيرة الكلاب مساء الاندماج بالإضافة إلى العراء"[٣٥٢].

وفى سياق هذا التجريد الغريب يبرز مفهوم الزمن مقروناً بموقف يحدد حياتنا ككل. ففيه تصبح النكسة جزءاً من هذه الحياة فى تاريخ الأمة العربية، تضافرت على وقوعها أسباباً ترتد إلى الماضى، وتتصل بالحاضر. وعلى الرغم من أنه زمن كتابة المجموعة المسرحية : " الأشجار تنحنى أحياناً" يقع بين ١٩٦٧ – ١٩٧٢م ، فهى تتساءل عن المستقبل الذى لازال مجهولاً.

وفى أعمال السيد حافظ تغيب سلطة الزمن المحدد. ويصبح التاريخ غير محدد بدقة تاريخية، هذا بالرغم من أن المؤلف يعتمد فى كثير من نصوصه على زمن الماضى، حيث يؤرخ للتاريخ العربى والإسلامى ، فيما

---

(٣٥٠) د. نهاد صليحة " المسرح بين الفن والحياة والفكر " الهيئة العامة للكتاب. القاهرة. الطبعة الأولى ١٩٨٦. ص : ١٧.

(٣٥١) السيد حافظ : مسرحية : "طفل وقوع وقزح" ، ص : ٦٠.

(٣٥٢) السيد حافظ : مسرحية : تعثر الفارغات فى درب الحقيقة. ص : ٢٢٣.

يعرف بـــ"التحيين" Actualisation . نجد أن المؤلف اعتمده فى كثير من أعماله : كما فى مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع" ، حيث تعود بنا إلى العصر المملوكى.

وفى مسرحية "ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" يذكرنا المؤلف بشخصية إسلامية عاشت مرحلة الرسالة المحمدية. ومن جانب آخر عاد بنا إلى تاريخ الدولة الفاطمية فى مسرحية "الحاكم بأمر الله" . ولم يكن هدف الكاتب التأريخ لهذه الأزمنة التاريخية، وإنما كان يسعى بالأساس إلى إضاءة جوانب تتصل بعصرنا الحاضر. وعلى العموم فإن السيد حافظ كان يرمى بهذا التحوير الزمنى إلى " تأريخ الماضى للزمان الحاضر" [٣٥٣].

فالشخصيات التراثية التى نبتت بذرتها فى الماضى ، ليست بريئة من الرؤيا المعاصرة، لأن مثل هذه الشخصيات " لا تستمد وجودها الآنى فى المسرح إلا بمدى استثمارها . ومما لا شك فيه ، أن شخصيات الماضى تمثل أفعال العصر وحركيته"[٣٥٤]

ولتحطيم الزمن المتتابع ، يستعين المؤلف بما يعرف بالاسترجاع : "الفلاش باك" ، كما هو مبتوت فى مسرحية : " إشاعة " التى يستعيد فيها الدكتور "مصباح" أحداث الثورة المصرية لسنة ١٩١٩ وما تلاها من وقائع وثورات.

وباستثناء مسرحية " واله زمان يا مصر"[٣٥٥] التى استعاد فيها المؤلف بعض من أحداث حرب أكتوبر ١٩٧٣، حيث التزم بوحدة زمنية معروفة ،

---

(353) Anne Ubersfeld : " Lire le Théâtre" Editions Sociales : Paris 1987. P : 219

(354) Jean Pierre Runaaart : " Lire le Théâtre Vontemporaine" : ED. DUUOD. Paris 1993. P:28.

(٣٥٥) السيد حافظ : مسرحية " والله زمان يا مصر" ضمن مجموعته المسرحية "إشاعة".

فإن الزمن فى جل مسرحياته يظل مفتوحاً، ولا يعرف نهاية حقيقية . وهذا الأمر مقصود من الكاتب، لأنه يسعى إلى جعل هذه الوحدة تمتاز بتركيبات حدثية ، تزاوج بين زمن الكتاب المنفتح ، وزمن العرض المتوقع تنفيذه من لدُن المخرج. ولا ننسى دور حركات الممثل فى تشكيل هذا الزمن عن طريق " حركاته الفزيائية (الجسدية) والديالكتيك السوسيوثقافى" (٣٥٦).

وصفوة القول إن الزمن فى مسرح السيد حافظ متعدد فى وجهه التجريبية. إنه زمن مستمر ومتقطع فى نفس الوقت ، لا يخضع فى معظم أحيانه لانتظام عقارب الساعة . وعليه يصبح زمناً كاسراً للحظته، منتجاً لأزمنة متصارعة.

كما أنه زمن مجهول المستقبل حينما يتيه أفراده فى لغز حياتهم كما تحدده مسرحيات " إشاعة" ، "إجازة بابا" ، و"امرأتان" على سبيل المثال. فهو زمن يتميز بالقلق الإنسانى والوجودى. فضلاً عن ذلك فإنه زمن مرجعى يتكئ على التاريخ والتراث الإنسانين . كما يستند على مكونات الخطاب المسرحى ذات الأبعاد الرمزية والدلالية كالمأثورات أو الحكم ، وتحوير الأسطورة فى إضاءة الزمن.

ولم يغب عن السيد حافظ دور المستوى السينوغرافى فى إقامة أزمنة أخرى تنتجها عملية التمسرح. وتفجرها لغة الجسد. لهذا نجده يستغل مكونات أخرى كالإضاءة فى تحديد الزمن.

إلا أن الحديث عن الزمن يفرض الانتقال إلى المكان لمعرفة علاقة الفضاءين.

- المكـــــان :

وهو فضاء لا يختلف فى خصوصياته عن الزمن فى مسرح السيد حافظ. وكما يقول عبد الكريم برشيد : "فالمكان فى مسرح السيد حافظ ، هو مكان

(356) Anne Ubrsefeld : " Lire le Théâtre" . p. 212.

مسرحى خاص، مكان مرتبط بالمسرحية كعالم جديد وكون جديد. وبذلك فلا مجال للبحثعنه فى خرائط العالم. إنه المكان خارج الجغرافية"[٣٥٧].

ففى مسرحية " ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى"[٣٥٨] التى تدور أحداثها فى " فردوس الشورى" ، يتحدد المكان بصورته الكلية. فهو يتمثل فى كل بقاع العالم. فكل مكان يجسد الديمقرطية والعدالة الاجتماعية يمكن أن يكون فضاء لهذا النص المسرحى.

وهو أيضاً – المكان – الظل المنعكس لهذا الواقع الموسوم بالفراغ ، إذ يصبح " أحد أجزاء الفراغ الكونى فى الأيام المذهلة للواقع "[٣٥٩].

وحتى فى حالة تعيين المكان ، إنه يظل متعدداً ، ومتنقلاً عبر عدة مستويت من الأركاح. فالسيد حافظ يتجول بنا إلى عوالم كثيرة (رئيس قسم الشرطة – المقهى – منظر عبد المطيع مدهوناً باللون الأسود) فى مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) . غير أن هذا الانتقال السريع بين الأمكنة أدى " بكمال عيد" إلى الاعتقاد بأن تعدد المكان " لا يمكن بأية حالة من الأحوال أن يمسك بتلابيب المتفرج ، أو يحافظ على انتباهه أمام الأحداث المسرحية"[٣٦٠].

ونحن نرى خلاف ذلك ، إذ أن تعدد المشاهد يوفر وظائف فنية وجمالية تدعم دلالات الحدث، وتساهم إلى حد كبير فى خلق عنصر المفاجأة . وينقلنا عبر التاريخ إلى فضاءات أخرى جابها "الحاكم بأمر الله" (القصر – السوق – دكان فتحى... إلخ) وذلك بهدف إبراز دلالاتها التاريخية ودورها فى وضع القارئ أمام معرفة أبعادها الفكرية المتوخاة.

---

(٣٥٧) مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس. سبق ذكر المراجع ص : ٨٦.
(٣٥٨) السيد حافظ : مسرحية " ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" سبق ذكره.
(٣٥٩) السيد حافظ : مسرحية " تعثر الفارغات فى درب الحقيقة " بحث (التصريح الخامس) ص ٢٢٣.
(٣٦٠) " حكاية الفلاح عبد المطيع ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكى" . ورد المقال فى مجموعة السيد حافظ المسرحية : " الأشجار تنحنى أحياناً " ص : ٢٨٤.

كما يطلعنا فى مسرحية " رحلات ابن بسبوسة " على معاناة هذا الأخير بين سفارات الدول العربية.

وينقلنا بين الحين والآخر إلى أمكنة أخرى (السوق – مطار القاهرة ...) وعلى العموم فإن " المكان المسرحى المعاصر بأشكاله المختلفة، مكان استكشاف يختبر امكانياته وحدوده ، فهو يستكشف أبعاده ، ويستخدم الاتجاه الأفقى .. كما يستخدم العمق"[(٣٦١)].

ففى هذه المسرحية ، لا يقدم لنا السيد حافظ هذه الأمكنة باعتبارها موجودات مادية فحسب ، بل باعتبارها علامات لها وظائف دلالية. لذا يقرن المؤلف بين رحلات "ابن بسبوسة" فى مستواها الأفقى ، وبين ما تقدمه من أبعاد عميقة وهى تعكس مأساة بأكملها.

ومن ثم ، فإن السيد حافظ لا يقف عند حدود المفهوم المادى للمكان ، بل يتعدى هذا الجانب ليصبح المكان مرتبطاً بموقف معين. وهو موقف يعكس استحالة لمصالحة بين ابن بسبوسة وعوالم أماكنه الخارجية. وهى نفس وضعية العالم العربى.

أما المكان المنغلق ، فهو العاكس لشخصيات المسرحيات تبعاً لحالتها النفسية التى لا تتعدى حدود الغرفة . ففى مسرحيات " العزف فى الظهيرة" "امرأتان" و"إجازة بابا " تتحرك الشخصيات فى مكان يمثل "التجسيد الدرامى المادى لكنه الساكن للأفكار والأحداث. وأما البشر والأبطال، فهم التجسد المادى الحيوى للدراما"[(٣٦٢)].

وكتنويعة تجريبية لوحدة المكان ، نجد السيد حافظ يحافظ على هذه الوحدة ، غير أن نظرته تختلف عن الدراما الإغريقية ، بحيث يصبح هذا الحرص

---

(٣٦١) سامية أسعد : " مفهوم المكان فى المسرح المعاصر" مجلة عالم الفكر (الكويتية) المجلد ١٥. العدد ٤ يناير – فبراير – مارس – ١٩٨٥.

(٣٦٢) وليد إخلاصى : " المكان فى المسرح" الحياة المسرحية ، العدد : ٤٠ – ١٩٩٤ ، ص : ٣٩.

على تحديد المكان يؤدى وظيفة دلالية تعكس نفسيات أبطاله الذين يبقون سجناء فضائهم المتمثل فى (الغرفة).

وخلاصة القول ، إن تجريب العديد من التقنيات الغربية قد بدا واضحاً فى أعماله المسرحية. وتجلى حضور هذه التقنيات فى الوحدات الثلاث، منها تغريب الأحداث على الطريقة البريختية ، واعتماده على السرد بدل عرض الأحداث ، بهدف إشراك القارئ ودفعه إلى المناقشة. ثم استفاد من إنجازات المسرح التسجيلى فى توظيف مجموعة من النصوص التاريخية كما هو الحال بالنسبة إلى مسرحية " الحاكم بأمر الله".

وعلاوة على ذلك وظف السيد حافظ مجموعة من الرموز فى إضاءة مجموعة من الأحداث على مثل ما نجده فى أعمال " تشيكوف".

وعلى مستوى وحدتى الزمن والمكان تبدو مؤثرات مسرح العبث واضحة من خلال تقنيتى الزمن والمكان اللتني تأخذان بعداً هلامياً مطبوعاً بطابع عبثى. وهذا ما نلاحظه فى مجموعته – السيد حافظ – "الأشجار تنحنى أحياناً " . فعلى مستوى تظهر هذه الملامح من خلال " الزمن الدرامى " للنص المسرحى أولاً وثانياً من خلال " الزمن المتخيل لإرشادات النص"(٣٦٣).

أما المكان ، فهو الآخر لا يخضع لتقييد مضبوط أو حيز منغلق . فقد أبان السيد حافظ عن معرفة تامة بخصوصية الفضاء المسرحى ، وتدخل مختلف العناصر السينوغرافية الأخرى فى تشكيله ، ومنها حركات الجسد ومتغيراته . وهى "حركات ليست منظمة. كما أن استغراقها الزمنى لا يبدو محدوداً"(٣٦٤).

ويمكن أن نربط عدم تحديد الزمن والمكان عند السيد حافظ بمجموعة من

---

(363) Partice pavis : " Dictionnaire Du théâtre" p. 397.

(364) Paul louis Mignon : Panorama du théâtre au XX (20 e) siècle. Gallimard. (Editions) 1978. France . p. 292.

الظروف العامة طرأت على التاريخ العربى ، حولت أوطانه إلى مجرد قرية صغيرة لا نعرف وجودها بالضبط. فهى فضاءات توحى بالغرابة. وهذا يدفعنا إلى القول بتشابه أعمال السيد حافظ من حيث طريقة عرض الأحداث وزمنها ومكانها عند كتاب العبث من أمثال "صمويل بيكيت" و"يوجين يونيسكو" و"آداموف" . غير أنها لا تفيد فكرة اللامعقول ، وإنما هى استجابة للمسرح الجديد والذى لا يوجد فيه زمان أو مكان محدد تدور فيه أحداث المسرحية والأحداث قليلة ما تكون، وتكاد تكون منعدمة أحياناً . والخاتمة لم تعد مثلما فى الماضى ، حل المشكلة بعينها بل تظل مفتوحة ، يفسرها كل متفرج كيفما شاء(٣٦٥) من هنا تبرز براعة السيد حافظ التجريبية فى اختراق قواعد المعلم الأول، إذ قدم لنا الوحدات الثلاث برؤى مغايرة ، فوظفها توظيفاً ذكياً ، تكاثفت فيها مجموعة من الدلائل والغايات، فلم يعد الزمن تتابعياً أو نمطياً ، بل أصبح متداخلاً ومتقاطعاً.

أما المكان فلم يحفل به السيد حافظ به كثيراً ، إذ لم يعد له وجود محدد ، كما فى مسرحيات " الأشجار تنحنى أحياناً" ، ومسرحية " ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" ففى هذه المسرحيات يبرز التجديد فى تحديد المكان. وهى طريقة تجريبية تطابق الإطار العام لهذه النصوص.

وكتنويعة أخرى فى تحديد المكان، يعكس لنا السيد حافظ فراغ المكان حالة الإحباط النفسى لشخصياته وهى تصطدم بحجرة العالم الخارجى. على نحو ما نجد فى مسرحيات "إجازة بابا" و" العزيف فى الظهيرة" و"امرأتان" . وبذلك تبرز تجريبية السيد حافظ للمكان. وهو يوظيف المكان ليس باعتباره وجوداً مادياً فحسب، بل باعتباره معادلاً إنسانياً.

أما الحدث، فهو الآخر لم يتقيد فيه السيد حافظ بالنمط التقليدى، إذ عمد

---

(٣٦٥) سامية محمد أسعد : " الاتجاهات الرئيسية فى المسرح الفرنسى المعاصر" مجلة الأفلام (العراقية) السنة ١٥. العدد ١ – أكتوبر ١٩٧٩. ص : ٦

فى بناء مسرحياته على تقاطع بنية الحدث العام مع تركيبات حدثية أخرى داخل العمل الواحد.

فضلاً عن ذلك، فإن أدل تجريب السيد حافظ للتراث والتاريخ فى ضوء علاقتهما بالحدث المسرحى. تنطلق من رؤية جديدة ضمن تقديم تصور قادر على استيعاب مشكلات العصر الراهن.

ومن ثم ، فإن توظيف السيد حافظ بما يصرف بالوحدات الثلاث جاء بوعى تجريبى خاص ، لأنه يجعل من الأحداث تتجاوز إطارها الزمانى والمكانى الثابت. وهى صفة تنسجم مع الإطار العام لمسرحياته، لاسيما وأن السيد حافظ لا يتعامل مع التراث أو التاريخ باعتبارهما مجموعة من المعارف والأحداث. ولكنه يوظفهما باعتبارهما خلفيات تاريخية تتغلغل فى رصد الحاضر وتستشرف المستقبل.

وبمقتضى ذلك ، ينفلت الزمن والمكان من أسر إطارهما الزمنى والمادى ليصبحا مجموعة من المدلولات المساهمة فى خدمة الأبعاد الجمالية والفكرية.

وقد وظف السيد حافظ مثلاً شخصية "الحاكم بأمر الله" فى مسرحية " حلاوة زمان..." باعتباره رمزاً تاريخياً يتجاوز حدود العصر الفاطمى، ليقدم لنا شهادته على العصر فى زمن الفساد السياسى.

كما استطاع المؤلف أن يلائم بين المقهى باعتباره فضاء مفتوحاً يستجيب لأشكال الفرجة الشعبية ، ويساهم فى خلق التشويق داخل حكاية الفلاح.

وبذلك أعطى السيد حافظ لهذه الوحدات شحنات جديدة ساهمت فى بلورة نزعته التجريبية.

- الحـــــــوار :

يعتبر الحوار أهم سند للنص المسرحى فهو الخيط العام الذى يشد كل الأجزاء. وتكمن قيمته فى هذا النسيج لكونه يتيح التعريف بعلاقة

الشخصيات فيما بينها من جهة ، ويخلق الصراع الدرامى من جهة ثانية . ومن مميزات الحوار فى مسرح السيد حافظ تنويعاته الكثيرة ، وعدم خضوعه لنمطية خاصة. فهو يجمع بين التركيز حينما يصبح تكميلياً لحديث شخصيات تتقاسم فيه النفوس التصور. وهذا ما نجده يتكرر باستمرار فى مجموعة : "الأشجار تنحنى أحياناً" . فالشخصيات يجمعها مصير واح، يتميز بطابع انهزامى. وقد يستغرق هذا الحوار فى أحيان أخرى وقتاً طويلاً ليتحول إلى مناجاة مغلقة بالحيرة والتساؤل ، لكنها تتوسل بطابع الوضوح فى التصريح بحقائق العصر. وقد تتراوح أحياناً بين الشعر والنثر والرموز الأسطورية المولدة للفضول ، وهذا حينما تبرز أمور مستعصية على الفهم، ويطبعها الغموض المفرط، كما هو الحال فى مسرحيتى "الأشجار تنحنى أحياناً" و"معزوفة للعدل الغائب".

وتحاصرنا حوارات السيد حافظ بالأسئلة الكثيرة التى لا تتوقف. وهذا ما يتكرر كثيراً فى كلام "الكورس" أو "المؤدى" فى مسرحية " ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" . فكلما تكرر الأسئلة فى الحوار، إلا واستفزت القارئ ، وخاطبت عقله ومشاعره.

وعلى العموم فإن "الحوار فى مسرح السيد حافظ يتصل اتصالاً وثيقاً بموضوعات الساعة وكلها تقريباً تدور حول محنة الإنسان المعاصر... وحواره يؤثر مباشرة فى المتلقى ، لأنه حوار يبدو أغلبه بين كل من وبين نفسه عندما يشعر أنه موزع بين الرغبة والخوف"(٣٦٦).

ولإظهار هذا الشعور الموزع بين الرغبة والخوف فى حسم مواقف شخصيات السيد حافظ ، يتحول المونولوج إلى إحباط داخلى كبير. وهنا تبرز تجريبية الحوار لدى المؤلف ، على عكس ما هو متداول عند اغلب

(٣٦٦) د. شريف الحسينى : "تحولات فى المسرح العربى ابداعات مسرح السيد حافظ لماذا نغتالها ؟! ورد المقال فى كتاب السيد حافظ مسرح الطفل فى الكويت . ص : ٩٧.

الدراميين التقليديين، حيث ترد الحوارات بشكل مندفع وصاخب.
هذا من حيث النفس ، أما الأخرى التى نلاحظها على الحوار ، فتبرز على وجه الخصوص فى استعمال تقنية التغريب البريختى. وهذه التقنية تهدف إلى كسر الإيهام المسرحى ، من خلال محاصرة المتلقى بالفنتازى . ويمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى بعض الترنيمات الصوتية الآتية بداية من مجموعته : "الأشجار تنحنى أحياناً" :

- المرأة ١ : الحب يحترق أخرس.
- المرأة ٢ : يحيا الزيف أصمت.
- المرأة ٣ : يحيا الاستبداد والديكتاتورية هل هو هذا هو الواقع ؟
- المرأة ٤ : المسجد دون مصلين ... إنما يريد الشيطان أن يوقع بينكم العداوة والبغضاء...(٣٦٧).

وفى مسرحية " إشاعة " نقرأ ما يلى :

- مصباح الزمان : لازم نعمل مجموعة جديدة من الشباب تعيد كتابة التاريخ من ثانى. ثورة ١٩١٩ مثلاً مين اللى ظلم، واللى اتظلم، من القيادة الحقيقية والقيادة الرسمية(٣٦٨).

ومن بين الصور الحية لتغريب الحورا ، ما نجده فى مسرحية " ظهور واختفاء أبى ذر".

- السلطان : الوالى العاقل يفعل ما يشاء فى الخفاء، وأمام العامة يخرج فى ثوب شفاف كالضوء يتصدق ويصلى. ويبنى المسكن والمسجد....
- .... هل تفهم يا بنى ؟؟ حين تزور بلداً مسيحياً ابن كنيسة، وبارك المسيحية ...(٣٦٩).

---

(٣٦٧) السيد حافظ : مسرحية " تعثر الفارغات فى درب الحقيقة" بحث ١١. ص ٢٢٦.
(٣٦٨) السيد حافظ : مسرحية " إشاعة " ص : ١٦ – ١٧.
(٣٦٩) السيد حافظ : مسرحية " ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" . ص : ٢١.

ولتكسير تعاقب الحوار ، يستغل المؤلف بعض الأغانى للمساهمة فى نزع الإيهام عن الجمهور. وهى أيضاً من التقنيات المعروفة فى المسرح الملحمى. وهذا ما يتجلى فى مسرحية إشاعة، عندما قرر الدكتور "مصباح الزمان" منح جائزته إلى مصر، إذ تخرج المذيعة مقاطعة كلام الدكتور:

- المذيعة : نعتذر عن هذا الخلل الفنى الذى حدث عبر الأقمار الصناعية والآن نقدم لكم أغنية "تخرج أغنية آه.. آه... أغنية محمد فؤاد"[(٣٧٠)].

وتتكرر الأغنية فى مسرحية "إجازة بابا؟" التى تأتى رداً على المظاهرات الصاخبة تتويجاً للنصر العربى :

- أم كلثوم : راجعين بقوة السلام راجعين نصر والحمام راجعين. كما رجع الصباح من بعد " ليلة مظلمة"[(٣٧١)].

والأغنية فى مجملها تعبر عن الموقف المراد تبليغه كما تؤكد الإشارة الركحية : "تنزل أغنية تعبر عن الموقف"[(٣٧٢)] وعليه ، فإن استفادة المؤلف من المسرح فى توجيه الأغنية الملحمى نحو هذا النهج، يكون "بهدف التعليق على الحدث لا يهدف إبراز وتأكيد المعنى"[(٣٧٣)].

ومن التنويعات الأخرى فى الحوار ، نجد إقحام المكالمة الهاتفية فى مسرحية "إجازة بابا" . وقد أخذت حيزاً كبيراً فى هذا العمل. وهى تهدف إلى إبراز نوع من القلق الذى يزاحم "أحمد" فى كل مرة، إذ تتحول إلى مشاحنات أو معاكسات تزيد من محنة هذه الشخصية، وتقحمها فى عالم أخر من مجريات الأحداث لمشاكل الناس، قد يكون البطل فى غنى عنها. ومن المعلوم أن كتاب العبث من أمثال "آماموف" ممن عرفوا باستعمال

---

(٣٧٠) السيد حافظ : مسرحية " إشاعة " . ص : ٤.
(٣٧١) السيد حافظ : مسرحية " إجازة بابا " ص : ١٠٥.
(٣٧٢) السيد حافظ : مسرحية " إشاعة " ص : ١٢.
(٣٧٣) د. رشاد رشدى : " نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن" سبق التعريف به ص :١٥٠.

المكالمة داخل النص المسرحى. فالمكالمة كيفهما كان نوعها، "تحل كخيط قيادى ، على الرغم من أنها لا تشكل النواة. لأن الحوار يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار، العلاقة الجدلية التى تتأسس بين الشخصية والكلمة الموجهة مباشرة"(٣٧٤).

وإيماناً منه بالدور الذى يحظى به الجمهور فى المجال المسرحى ، وحتى يشده إليه بالتأمل وإعمال عقله ، يشرك السيد حافظ جمهوره بكسر الجدار الرابع . ومن مظاهر هذه العلاقة الحميمية ما نجده فى هذا الحوار :

- شاب ٥ : (يدخل يحمل سبوتاً قوياً فى يديه يتجه به للجمهور) بالطبع حريتكم التى حلممتم بها ، منذ كل العصور كانت محدودة (يركز على أحد المتفرجين) أيها السيد أغمض عينيك الكريهة(٣٧٥).

وعملية تكسير الجدار الرابع أصبحت تقنية توظف فى كثير من الأعمال الطلائعية التى تهتم بالمتلقى فى المقام الأول. ومثل هذه الأعمال أصبحت تعتبر أن المشاهد "لم يعد مدعو إلى الانفعال بما يحدث أمامه. ولم تعد وظيفة المسرحية – وفق هذه النظرة – ، التخفيف من وطأة ما يعانى المتفرج من هموم وتطهير نفسه بالمفهوم الأرسطى للكلمة . أذ أضحى المتفرج ذاته معنياً بما يشاهده موضوعاً فيه"(٣٧٦).

على أن هذه العلاقة لا ينبغى أن تحجب عنا حقيقة مفادها أن ما يقدم مجرد تمثيل لا غير، بخلاف ما تقوم عليه التعليمات الأرسطية ، فى حرصها على خلق نوع من الإيهام فى ذهن المتلقى.

وتظهر تقنية البريختى فى حوار مسرحيات السيد حافظ بشكل لافت عامة، وفى مجموعته " الأشجار تنحنى أحياناً" على وجه الخصوص. وهذا الأمر

(374) Jean Pièrre Ryyngart. P. 111.

(٣٧٥) السيد حافظ : مسرحية " تكاتف الغثاثة على الخلق موتاً" ص : ١٤٧.

(٣٧٦) رياض عصمت : " البطل التراجيدى فى المسرح العالمى" دار الطليعة بيروت . ١٩٨٠ . ص : ١٧٧.

يعطى نوعاً من التناغم بين مواقف الشخصيات كى تتماثل أو تتعارض مع حدث الهزيمة.

بالإضافة إلى ذلك ، فإن الحوار لم يُغيب تناقضات الواقع وقضايا الإنسان بصفة عامة، بل ظلت قضايا الواقع حاضرة باستمرار. وقد اعتمد المؤلف فى ذلك على "حوار مكثف غاية فى الكثافة يطرح معان ومعان للمعنى. إنه حوار عبثى وفلسفى ساخر وجودى وكونى"[٣٧٧] فهو حوار يخفى الكثير من المعانى، ويستتر عديداً من العلاقات. كما أنه حوار متصل بالواقع.

وخلاقة القول ، إن علاقة الحوار بالتجريب المسرحى عند السيد حافظ تتعدد أوجه تنويعاته. فلم يعد الحوار مجرد مؤشر منذر ببداية المسرحية كما هو الحال فى الدراما الكلاسيكية[٣٧٨]. فضلاً عن ذلك فإن وظيفته لا تقتصر على دور ثانوى فى الفعل المسرحى[٣٧٩]. حسب منظور المسرح الطبيعى . فالحوار فى مسرح السيد حافظ أعمق بكثير من هذه الحدود ، لأنه حوار يشكل جزءاً من الخطاب المسرحى. فهو – حوار – يتعدى الكلمة أو المنظور – ليشمل الفعل أيضاً ، وتصبح الحركة الجسدية فاعلية حوارية . كما تتآزر مكونات سينوغرافية (كالديكور مثلاً) فى مد قنوات الحوار.

ولم يقفز السيد حافظ أيضاً عن دور الحوارية فى كشف تناقضات الواقع وتفاعلات الحياة المعاصرة كما ذكرنا. فقد جاءت الحوارات محملة بالعديد من الأفكار الإيديولوجية. ولهذا الغرض ، فقد استدعى المبدع مجموعة من الوسائط التاريخية والتراثية والرموز الأسطورية قصد إغناء سبل الحوار، وتدعيم بلاغة الخطاب المسرحى.

---

(٣٧٧) د. أحمد العشرى : بين التجريب والالتزام وهموم الإنسان . مقال ملحق بمجموعة السيد حافظ المسرحية إشاعة سبق التعريف بالمرجع. ص : ٢٦٢.

(378) Partice Pavice : " Dictionnaire du Théâre " . p. 114.

(379) Ibid , même page.

ومن السمات الفنية فى حوارات السيد حافظ ، غلبة جانبة الحكمة فيها على الاندفاع مع ملامح حيرة وجودية فى فلسفة الحياة ، وعبثية الواقع ككل ، على نحو ما تجد فى مسرحية " تكاثف الغثاثة على الخلق موتاً" :

شاب ٦ : حين أبدعت لم يكن لى صليب ولا أكتب الصعب ولا زحام المدينة قاتلنى، ولا زيف الساحة أخجلنى، ولا الوحدة ذبحتنى... لذا حين أبدعت كانت الحوادث مثل مرحاض لى . والخطيئة محبرتى ، خطيئة عمر الإنسان ، والخلق أوراقى وذاتى كلمات...

شاب ٦ : رجال قريتنا ... يتميزون بالوساطة زجاجيو التكوين... والنساء بويضة شرهة للامتصاص الدائم... إذا رجال قريتى مدعون القدرة . بالرغم من أصواتهم العالية وأسرتهم الغرقى بالماء والصابون دليل الرجولة المقود .. رجال قريتى يهزمون فى الأسرة.. لذلك يهزمون فى المعارك.[٣٨٠]

أو كما نجد فى مسرحية " معزوفة للعدل الغائب" فى هذا الحوار الحامل للكثير من المعانى :

الزوجة : يبدو أن الأفق به ملامح سخيفة .. توجد حدائق القزع فى لبك أيتها العجوز.

النجار : (لزوجته) ذراعك أجراس كنيسة ومئذنة .. كتب عليها اسم النبى الذى عاد من ثلوج الأغانى الجديدة البيضاء.

الفتى : (للفتاة) أعطيك صدرى كنيسة ترتلين فيها معزوفة اسم البنى الذى عاد من الأغانى البيضاء الجديدة. أعطيك ، صوتى مئذنة

(٣٨٠) السيد حافظ : مسرحية : تكاثف الغثاثة على الخلق موتاً . ص : ١٥٤ – ١٥٥.

للخرس فى هذا العالم المضلل[٣٨١].

كما ترد هذه الحوارات على شكل مونولوجات تجسد تلك الحيرة الوجودية فضلاً عن ذلك ، المونولوج يكثف درجة الصراع الداخلى والخارجى. وفى كل حالة، فهو خطاب موجه إلى الجمهور. وقد جاءت مسرحية " إجازة بابا" مستفيضة بهذه المونولوجات قصد تكثيف الفراغ فى المسرحية ، وخدمة موضوعها الرئيسى .

ولا تغل هذه الحوارات علاقة المتلقى ، إذ نجدها تتخطى هذه العلاقة الداخلية حتى يتسنى لها مخطابة الجمهور، وتأكيد كثافة الصراع الدرامى كما سنبين.

- الصراع الدرامى : يعد الصراع الدرامى الشحنة الأساسية فى كل عمل مسرحى. فكلما اشتد الصراع إلا وظهرت علاقة الشخصيات ، وتحددت مواقفها بصورة واضحة ويمكن للصراع الدرامى أن يكون مفتاحاً لإضاءة جوانب متعددة من أحداث المسرحية.

ففى الدراما الإغريقية كان الصراع مقتصراً على مواجهة البطل لقوى غيبية أو اسطورية. ومع مرور الزمن أصبح هذا الصراع يتسع مع ظهور الملاحم فى العصور الكلاسيكية والوسطى.

غير أن مقومات الصراع الدرامى الحديث لم تبرز بشكل واضح إلا مع الاتجاهات الطلائعية فى القرن العشرين، ولا سيما مع المسرح الملحمى. وقد تميز الصراع الدرامى فى هذه الاتجاهات بتعدد صوره وظهور اطراف جديدة فيه.

أما الصراع فى مسرح السيد حافظ ، فيظهر على عدة مستويات . ويأتى الصراع ضد السلطة فى مقدمة أنواع الصراعات . يقول عبد الله هاشم : "

---

(٣٨١) السيد حافظ : مسرحية " معزوفة للعدل الغائب" ضمن مجموعة إشاعة ص : ٢٣٦.

ومسرح السيد حافظ مسرح الإنسان فى واقع اجتماعى معين يموج بالصراع. وهو مسرح يقترب من المسرح السياسى"(٣٨٢).

ويظل الصراع السياسى جوهر هذا الصراع ، ويأتى الصراع العربى الإسرائيلى وهزيمة يونيو فى مقدمة هذه الصراعات . وقدم لنا المؤلف خلفيات الصراعات العربية من خلال مسرحيتى "الأشجار تنحنى أحياناً" و"رحلات ابن بسبوسة".

غير أن الحيز السياسى فى إبداعات السيد حافظ لم يمنعه من التطرق إلى ما هو اجتماعى ، كما هو الشأن فى مجموعته "إشاعة". وقد تضمنت هذه المسرحية صراعاً يندرج ضمن الصراعات الذاتية . وتجسد هذا النوع من الصراع فى مسرحيته الأخرى " إجازة بابا" . ففى هذه المسرحية تمثلت معناة "أحمد" النفسية. وظهر الصراع على شكل صراع بين القيم ، وبين ما هو قديم ضد ما هو جديد.

ومما يسم الصراع بطابع الحدة فى مسرح هذا ا لمبدع كثرة الأسئلة . وهى اسئلة مقلقة مستفزة تساهم فى تبلور جوهر الصراع بين تلك القوى المتصارعة، يقول " أمين العيوطى" عن هذا الصراع بانه " صراع بين قيمتين خلقيتين متعارضتين ونقطة الصراع أو الالتحام بين القوتين المتعارضتين. هو فى الواقع المحور الأساسى الذى تدور حوله الأحداث فى المسرحية كعمل فنى"(٣٨٣).

وصفوة القول إن السيد حافظ جرب العديد من أنواع الصراعات المتحققة فى الفعل الدرامى . وتمثل شئون الوطن العربى المادة الرئيسية التى تحرك هذه الصراعات لا سيما وأن جل مسرحياته ظهرت على إثر التطورات السياسية والعسكرية والاجتماعية التى عرفها.

---

(٣٨٢) مسرح السيد حافظ الطليعى. مرجع سابق . ص : ٣١

(٣٨٣) "المسرح والمجتمع" مجلة المسرح (القاهرة) العدد ٩ . السنة ١ . ١٩٦٤ . ص : ٤٤.

وينفلت الصراع من أسر الزمن والمكان ليصبح صراعاً بين الخير والشر ، وإن اتخذ مظاهر معينة من خلال شخصيات أو قوى محددة بدلالاتها الرمزية ، وهذا ما نلمسه فى مسرحيتى "حكاية أبى ذر الغفارى" . فمأساة كل من "عبد المطيع" و"أبى ذر الغفارى" تتكرر فى عصرنا، لأن صراع المواطن ضد السلطة السياسية صراع أزلى ودائم.

إلا أن الصراع الداخلى هو الآخر يبقى حاضراً فى حياتنا المعاصرة. ويقوم السيد حافظ بمتابعة المعاناة النفسية لإنسان هذا العصر فى مجموعته "الأشجار تنحنى أحياناً" وغيرها. وعلى العموم ، فإنما يميز الصراع الدرامى فى مسرح السيد حافظ هو تعدده وتنوع مظاهره وسماته.

فهو صرع يستجيب لكل مقومات الدراما التجريبية المعاصرة ، حيث تحول من صراع الميتافيزيقا الإغريقية تحددها تصرفات البطل إلى صراعات الشخصيات فى أفكارها ، من أجل قيمها وفى طموحاتها . وبمعنى آخر ، إنه صراع بين الذات والموضوع (صراع عبد المطيع من أجل العدالة الاجتماعية).

وفضلاً عن ذلك ، تحرر الصراع من أولوية الحدث فى تحديد جوهر الصراع فى بنية الحكاية الإغريقية ، ليشمل مكونات أخرى تحددها الشخصيات ، كما تساهم فى بلورتها جوانب الإخراج كحركة الضوء ، والموسيقى ، والعناصر السينوغرافية الأخرى (كالديكور والاكسسوارات) وغيرها مما يشكل فى عمومه لغة العرض المسرحى كما سنرى.

- <u>اللغة :</u> تمثل اللغة المسرحية وعاء لمجموعة من الدلالات التى يحدده السياق . وتدخل مجموعة من المكونات فى تحديد ماهية اللغة . فهى ترتبط بمجموعة أخرى من العلامات ، قد لا يستطيع المنطوق على إبرازها . لهذا يستعين المخرج بلغات أخرى كالديكور والمكياج والإنارة والموسيقى والاكسسوارات إلخ...

فضلاً عن ذلك تتحقق اللغة المسرحية عبر مجموعة أخرى من الأيقونات

المرئية قد تظهر بواسطة مجموعة من الإحالات الركحية ، أو الإرشادات المسرحية الواردة فى النص. وقد تبرز مجموعة أخرى من المؤثرات السينوغرافية خارج النص المكتوب. وهى كلها تشكل مجموعة من العلامات أو الدلالات اللغوية ، لأنها توفر شبكة تواصلية تندرج فى سياق الخطاب المسرحى.

وتمتاز اللغة المسرحية عن غيرها فى كونها تزخر بمجموعة من الرموز العلاماتية تتحدى حدود الأدبية . فبإمكان اللغة المسرحية أن تتخطى هذه العلاقة الميكانيكية بين الدال والمدلول، بفضل تعدد شفراتها. ويقتضى التجريب من الفنان ضرورة الغوص فى جوف اللغة بغية الوصول إلى اكتشاف دررها الثمينة. فكلما اجتهد – هذا المبدع – فى اختيار لغته المناسبة ، وإبدع فى استلهام جديد المعانى ومتخيراً الألفاظ ، إلا وتحقق الإيحاء المطلوب.

وعلاوة على ذلك ، فإن اللغة المسرحية توفر تعدداً لغوياً تتنوع ملامحه من خلال مجموعة من العلامات والمحددات التشكيلية يقوم الفضاء السينوغرافى بتنظيمها. ولغة السيد حافظ المسرحية من هذا النوع الذى يأخذ بهذا التعدد الوظيفى للغة ى جوانبها المنطوقة والمكتوبة وتشيلاته السمعية والبصرية.

وفيما يتعلق بالمتن اللغوى ، فإن لغة السيد حافظ أيضاً لا تخضع للفصل بين الفصحى والعامية كما هو وارد فى جل مسرحياته ، باستثناء بعض منها ، على نحو " حكاية الفلاح عبد المطيع " و " ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" و" معزوفة للعدل الغائب" ، التى جاءت باللغة الفصحى ، وقد رأى بعضهم – فى هذه المزلوجة – نوعاً من "القصور فى درجة التذوق (وحائلاً) دون تماسك الحدث الدرامى ... وهو ما ينال كثيراً من غرابة

التجربة وغربتها"[٣٨٤].

ونحن نرى خلاف ذلك ، لأنه توافرت للمؤلف امكانيات لغوية وظفها ، ضربت جانب القصور هذا ، ولم تنل درجة من الإسفاف فى أحد مكونات العمل المسرحى، أى الحدث الدرامى لأنه جزء من الكل وحتى إذا افترضنا ضجة هذا الحكم ، فلا يمكن أن يخفى ظلال المقومات الفنية الأخرى التى استغلها السيد حافظ بطريقة إيجابية. ومن أمثلة ذلك ما قدمه المؤلف من أمثال شعبية متداولة كما فى مسرحية "رجل ونبى وخوذة" ، حيث يقول على لسان المجموعة ٢ :

" الثعلب فات وفى ذيله سبع لفات والدبة وقعت فى البير وصاحبها راجل خنزير"[٣٨٥].

لا نجد معادلاً لغوياً لهذا المثل الشعبى يمكن أن يؤدى مثل هذه الوظية البلاغية . ومما يزكى الإمكانيات الفنية اللغوية للكاتب، وعدم لجوئه إلى اللغة المبتذلة فى إقحام العامى منها ، استعمل مجموعة من النصوص الشعرية التى تضفى على العمل جمالية خاصة ، وايحاءات طافحة بدلالات تعبيرية مؤشرة بقدرات عالية. والأمثلة كثيرة لا يسعنا المجال لإيرادها كلها. وسنكتفى بهذا النموذج :

شاب ٣ : (يلقى القصيدة) : مصر فانية وأنا الباقى تتأرجح فى نهد الفجور
المبتذل قسوة مقعرة فى عين الخلود.. صعلوكة التكوين...
مقززة التفكير، عبقرية الفضاء ، الموت تفرز فى لحظة.. خنسة
صرصاراً.. سبعاً وتنتهى عند سجادة الصلاة وصورة فى الميدان
غلاف زيف وعقرب ساعة مشوهة المدار ، ونظرة احتقار
تلفحنى فى دربها حين انتزع من صدرها أشواك الجمود

(٣٨٤) مصطفى عبد الغنى : " المسرح المصرى فى السبعينات" سبق التعريف به . ص : ٨٦.

(٣٨٥) السيد حافظ : مسرحية " رجل ونبى وخوذة" سبق ذكر المرجع . ص : ١٠.

والضحالة مصر قاتلتى[٣٨٦].

وتتحدد بلاغة اللغة الشعرية من خلال ما تمنحه من صور شعرية موجبة تكاد تقترب من لغة الشعر نفسها ، ومن تأثير فى نفس القارئ وتشويق لمتابعة باقى الحوارات.

كما أنها توفر حمولة معنوية مفتوحة على عدد كبير من القراءات والتأويلات. يقول سعد أردش عن البناء الشعرى فى مسرح السيد حافظ : " إن البناء الشعرى لا يقوم على موسيقى اللفظ ، بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التى تنبعث من البناء اللغوى. الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ"[٣٨٧].

ولتكثيف الأبعاد الجمالية فى التعبير اللغوى، يلجأ الكاتب إلى توظيف مجموعة من التلميحات التى تبتعد عن المباشرة التعبيرية . وهذا ما يجعل منها "لغة الإيحاءات والتلميحات والتكثيف ، لغة التشبيهات والاستعارات والكنايات لغة المحسنات البديعية"[٣٨٨] ، إلا أنها تخدم المعنى لأنها : " لغة لغة التوتر فى الكلمة" . ومن أمثلة تلك الإيحاءات ما نجده فى مسرحية : " امرأة وزير وقافلة".

المرأة : يا ولدى عندما تلد السحب أطفالاً وتصبح النساء عاقرات وتبيض الأرض سمكاً، ستعود لى ... وعندما يصبح القمر ذبابة بيضاء كسولة، ستختلج فى صدرك ورقات التوالد والإنبات.. وستعود لى، ستعود لى[٣٨٩].

---

(٣٨٦) السيد حافظ : مسرحية " تكاثف الغثاثة على الخلق موتاً" (التصريح الثانى) ص : ١٥٧.

(٣٨٧) مقدمة مسرحية : " حبيبتى أميرة السينما للسيد حافظ" سلسلة الوطن العربى "رؤيا" الاسكندرية . الطبعة الثالثة. ١٩٨٣ ص : ١٨.

(٣٨٨) أحمد فضل شبلول:" اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ" كتاب السيد حافظ ، بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى . مرجع سق ذكره. ص : ٣٤.

(٣٨٩) السيد حافظ : مسرحية " امرأة وزير وقافلة " ص : ٣١.

وتحدد هذه السطور الشعرية جانباً من خرق اللغة العادية ، والاجتهاد فى اقتناص أبلغ الألفاظ وأقدرها على تشكيل الصورة الشعرية بأسلوب معبر يغنى عن كل تعليق.

ويحلق بنا السيد حافظ نحو عالم الرمز والإيحاد ، لنكتشف كواكب جديدة متوهجة بمتخيل الكتابة المسرحية الاستعارية ، اقتربت عنده – كما عند العديد من الكتاب والأدباء بوظائف فنية تحمل مجموعة من اشارات والتكثيفات الدلاليلة التى تنتجها السياقات الأسطورية . ويقوم التوظيف الدرامى للأسطورة عند المؤلف على مستويين ، الأول يرتبط بالجانب الفكرى السمتمد من عصور مختلفة ، منها العهد الفرعونى حين وظف شخصيتى "إيزيس" و"أوزوريس" لتصبح الأسطورة عنده إضاءة لفهم الواقع ، ومساعدة على تفسيره.

وعلى المستوى الأخير ، تؤدى الأسطورة دلالة رمزية تخدم اللغة من الناحية الجمالية بإيحاءات جديدة. فهو مثلاً فى مسرحية " تكاثف الغثاثة" ، يصور "إيزيس" وقد ضحت من أجل عشيقها، وهى لا تزال تبحث عن "أوزوريس جديد" ليبعث فيها الحياة مرة أخرى. ولكن أين هذا الأوزوريس فى العالم الدنيوى؟ . " وهنا أدركت إيزيس الصباح، فسكتت عن الكلام المباح وعرفت أن حذاء سندريلا لم يدخل قدمها"[(٣٩٠)].

كما يوظف أسطورة "أدونيس" من رؤية جديدة ، إذ يقدم هذه الشخصية على أنها لم تسترد حياتها، "أدونيس والنجم الدفين، وهذا القدر السجين . أبى مازال كلمات"[(٣٩١)]. فمازال الصوت بلا معنى ، لم يكذب حدث "زرقاء اليمامة" وكانت الهزيمة "قتلت زرقاء اليمامة لأنها رأت الحقيقة"[(٣٩٢)].

وكما ذكرنا سابقاً ، فإن أسطرة اللغة تؤدى وظيفة بلاغية تقترب من

---

(٣٩٠) السيد حافظ : مسرحية " تكاثف الغثاثة على الخلق موتاً" ص : ١٥٨.
(٣٩١) السيد حافظ : مسرحية " لهو الأطفال فى الأشياء شئ" ص : ١٢٤.
(٣٩٢) السيد حافظ : مسرحية " تكاثف الغثاثة على الخلق موتاً" ص : ١٧٠.

الاستعارات لتتلاءم مع طبيعة المسرح.
وتفوح لغة السيد حافظ بنفحات إسلامية بواسطة "لتضمين" ، سواء عن طريق الآيات القرآنية الكثيرة، أم المأثورات الكلامية فى أغلب المسرحيات من ذلك ما ورد فى مسرحية " ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" . وما جاء على لسان "عمرو بن العاص" فى مسرحية " تكاثف الغثاثة..." يوظف الحكمة على لسان الشاب "مصر نساؤها لعب ورجالها مع من غلب"[(٣٩٣)].
فحين تغيب المواقف الشجاعة والقرارات الحاسمة تصير الأمور على ضدها. وللاقتراب من الوجدان الشعبى ، ضمن الكاتب لغتة مجموعة من الأمثال الشعبية التى ترددها العامة. ومن أمثلة ذلك ما نجده على لسان المجموعة ٢ : فى مسرحية "رجل ونبى وخوزة"
قال إيه الثعلب فات وفى ذيله سبع لفات والدبة وقعت فى البير ، وصاحبها "راجل خنزير"[(٣٩٤)] أو قولله وهو يستغل الأغانى التى تهدهدها الأمهات للأطفال كى يناموا : " خذ البزة واسكت، خذ البزة ونام"[(٣٩٥)].
وفى هذه المأثورات من المعانى ما لا يحتاج فيه المرء إلى تعليق. وبعد، فإن اللغة التجريبية فى مسرح السيد حافظ معبرة ورصينة مشبعة بالإيحاء، بعيدة عن التعقيد والإيهام . ويمكن أن نقول بأنها لغة غنية بإيحائاتها المتنوعة ، ومنمنماتها المختارة. فمن حيث التركيب ، نجدها لغة منفتحة على كل فئات المجتمع الشعبى منها والنخبوى على حد سواء.
وعلى مستوى البناء الفنى، لهى لغة تزاوج بين اللغة النثرية والشعرية، إذ يصبح الشعر دعامة أساسية فى تلوين المعنى . وما يميز لغته المسرحية كذلك طابع الشفوية. وفى هذا يختلف عن كتاب المسرح الشعرى العربى ، من أمثال أحمد شوقى. فلغته الشعرية تقترب أكثر من

(٣٩٣) السيد حافظ : مسرحية " تكاثف الغثاثة على الخلق موتاً" ص ١٦٧.
(٣٩٤) السيد حافظ : مسرحية : " رجل ونبى وخوذة" ص : ١٠.
(٣٩٥) السيد حافظ : مسرحية : " امرأة وزير وقافلة" ص : ٣٣.

المعانى الرمزية ، وتبتعد عن الغنائية. وفيها من التشويق ما يجعل منها لغة غير عادية.

وخلاصة القول إن اللغة فى مسرح السيد حافظ تشكل لوحة تشكيلية أحسن مبدعها فى اختيار ألوانها وتفتن فى تجسيد صورها التعبيرية. فهى لغة الكلمة المعبرة، والصور الناطقة امتزج فيها المحسوس بالمجرد، فاستطاعت بذلك أن تنفلت من أسر الكتابة لتعانق شاعرية الفضاء السينوغرافى وحركية الجسد المفتون بفعل التمسرح. إنها لغة التجريب بكل مقاييسه المتميزة.

الشخصيات :

تتميز شخصيات السيد حافظ بتعددها وتنوعها وبعدها عن النمطية. مما يبعدها عن الإطار التقليدى، ويقربها من الفعل الحركى النابض . وهى سمة تنسجم مع كل أجواء الحياة التى تعيش فيها . ووفق ذلك فهى لا تتصرف تلقائياً، وغنما تخضع تصرفاتها لضغوط الحياة. فهى شخصيات تتحرك على إيقاع الظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة بها، وصراعاتها الداخلية.

ومن سمات التنويع فى مسرح السيد حافظ ، التكثيف اللكبير لعدد من الشخصيات، وهو ما يقترب من طريقة " تيشخوف – فى – أول خروج على المسرح الأرسطى – فقد قدم لنا مسرحاً جديداً اعتمد فيه توزيع التركيز على عدد كبير من الشخصيات، متجنباً الأنماط الشخصية المسرحية السائدة"(٣٩٦).

وقد بلغ التوزيع للأدوار فى مجموعته "الأشجار تنحنى أحياناً" درجة قصوى بهدف خلق توتر فى الأحداث ، وتوسيع بؤر الصراع.

---

(٣٩٦) عبد الفتاح قلعة جى : مسرح تشيكوف . الحياة المسرحية . دمشق – العدد ٦ خريف ١٩٧٨ ص : ١٦.

وعلى نهج المسرحيين العبثيين فى الغرب، من أمثال "بيكيت" و"آداموف" ، "تصبح الشخصيات أحياناً غير محددة ، بلا هوية، ولا جنس، حيث لا تقدم لنا الشخصيات تقديماً مادياً وتبرز مظهرها الخارجى وملامحها الخلفية المميزة ووضعيتها الاجتماعية وما إلى ذلك"(٣٩٧). وهذا ما سلكه المؤل فى كثير من أعماله. ففى مجموعته الأشجار تنحنى أحياناً تتحدد هذه العينة عبر مجموعة من الجوانب، منها مثلاً جانب تحديد الشخصيات عن طريق الألوان (أخضر – أحمر – أصفر – أسود) ، أو ذات قسمات شاحبة (الشايب – العملاق – الشمس – الأسود – الأصفر القصير – ...) . وبهذا تبتعد عن نمط الشخصيات " فى المسرح التقليدى التى تتميز بعمقها النفسى، وتوقها إلى تحقيق رغباتها الظاهرة أو الباطنة. فالشخصية فى المسرحيات الطليعية، تبدو بوجه عام فاقدة هذا المدى، خالية من تلك الرغبات، تتصرف وفق ضرب من العفوية"(٣٩٨).

هذا عن التكوين الخارجى للشخصية ، أما عن طوابعها الداخلية ومواقفها الاجتماعية والفكرية ، فنجد أنها شخصيات : "ضائعة فى خضم الحياة تبحث عن القيمة التى زيفتها أصابع الحضارة الحديثة وتعيش وحشة رهيبة فى طريق سعيها إلى تلك القيم، والمثل السامية ، سواء كان ذلك على الصعيد الاجتماعى الإنسانى، أم الأصعدة الأخرى كالدين والسياسة والأخلاق"(٣٩٩).

وهذا ما ينطبق بالخصوص على شخصيات مثل "ابن بسبوسة" و"أحمد" فى

---

(٣٩٧) محمد ا لناصر العجيمى : المسرح الطليعى فى مصر (١٩٦٢ – ١٩٧٤) سلسلة آداب عربية . منشورات دار المعلمين العليا. سوسة – تونس ١٩٩١ ص : ١٨٠

(٣٩٨) محمد الناصر العجيمى : المرجع السابق ص : ١٨٣.

(٣٩٩) حسن عبد الهادى : قراءة لأعمال السيد حافظ المسرحية . مجلة صوت الخليج الكويتية. نوفمبر ١٩٨١. ورد المقال فى كتاب السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى. ص : ١٣٠.

مسرحية "إجازة بابا" و"صبرية" و"ليلى" فى مسرحية "العزف فى الظهيرة" و"هدى" و"سنية" فى مسرحية " إمرأتان".

وعلى العموم ، فهى شخصيات تعانى فى رحلتها قساوة العذاب السيزيفى، ولا تستطيع أن تقاوم صخور الواقع. وهذا ما نلمسه فى شخصيات "مصباح الزمان" أو "الدكتور" فى مسرحية "إشاعة" ، و"الخطاط" و"النجار" فى مسرحية "معزوفة للعدل الغائب". أو حتى "عبد المطيع" الذى يبقى حالماً فى مسرحية " حكاية عبد المطيع" ، فبالرغم من أنه يريد أن يقتحم السلطة ويتحدى قراراتها، "يظل على العموم بطلاً بونوبياً لا يصنع لنفسه. يتكلم أكثر مما يتصرف... بمعنى أنه متردد سلبى أو متحرر مثقف سلبى. لا يخطب ولا يحمل سلاحاً، لا يقتل ولا يسفك الدماء،ــ يستخدم سلاح الكلمة التى يراها أشد فتكاً من الرصاصات، يهادن بالسلم أكثر من حبه للحرب"(٤٠٠).

ومما يميز شخصيات مسرحيات السيد حافظ عامة، أن البطل يظل دائماً يصارع دون أن ينال من أعدائه . وحتى حين يحاول أن يجهز بكلامه لا تتردد صيحته إلا فى واد. وكأن المؤلف يؤكد بذلك أن عصر البطولة قد انتهى، "فلا أهمية للتراجيديا التى تحاول أن تجمع الحقائق عن أخطائنا شعورياً كأبطال"(٤٠١).

فعندما تغيب البطولة الفردية المنتصرة ، ينشأ "امتصاص المتفرج اللواعى للآلام التى تعانى الشخصيات الأمر الذى يزيد من إدراكه لحقيقة آلامه النسية. وهكذا يزداد المتفرج وعياً وفهماً وإدراكاً من خلال المعاناة

---

(٤٠٠) محمود قاسم : "ملامح البطل فى مسرح السيد حافظ " مجلة الباحث اللبنانية – السنة الخامسة. العدد ٣-١٩٨٣م – دراسات فى مسرح السيد حافظ ج ١ – ص : ١٠٥.

(٤٠١) أحمد العشرى : "البطل الحديث فى المسرح المعاصر" مجلة المسرح – القاهرة – السنة الأولى – العدد ٣ ١٩٨١ ص : ٧٥.

والمقاساة والآلام"[٤٠٢].

فحتى "أبو ذكر" لا يحمل صوته وحده ، بل يعبر عن شرائح المجتمع.

ومن سمات التجريب للبطل التراثى أو التاريخى فى مسرح السيد حافظ، أن البطل يتخطى بطولته الفردية، ليلتحم بالجماعة، ويعبر عن همومها وآمالها. فشخصيات "أبو ذر" و"والحاكم بأمر الله" كلها رموز ووسائط يستغرقها البحث عن وجود زمكانى فى خريطة هذا العصر، وهذا الأمر ينطبق أيضاًعلى "ابن بسبوسة" باعتباره لسان حال هذه الأمة أو شاهداً عليها.

علاوة على ذلك ، يقدم لنا السيد حافظ شخصياته بطريقة تجريبية بارعة. فشخصياته قادرة على حمل اللعديد من الأقنعة ، وتجسد مفارقة الواقع للحقيقة. وبذلك يرتبط الوهم بالحقيقة والتمثيل باللاتمثيل. وهى خصائص تساهم فى تعميق وعى الجمهور بما يجرى أمامه.

ولإعطاء دينامية جديدة لمفهوم "الكورس" أو"المؤدى"، يحور السيد حافظ وظيفتهما برؤية مختلفة عن استعمالهما عند المسرحيين اليونانيين، حيث كانت "الجوقة عندهم مجرد وسيط محايد، تقوم بتفسير أقوال الممثلين، والتعليق على الأحداث الجارية، أمام المشاهد دون أن ترجح كفة طرف على الآخر"[٤٠٣]. فمهمة "الكورس" يتحدد عنده فى المشاركة فى الأحداث والتدخل فيها، كما فى مسرحية "ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى".

ومن ثم فإن عمل " الكورس " أو "المؤدى" يصبح غير محايد فى عملية الصراع، فاعلاً فى الأحداث وتطورها ، ومعبراً عن إيديولوجيا الكاتب، خلا

---

(٤٠٢) فوزى فهمى : "فى مفهوم التراجيديا والدراما الحديثة" الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٦ ص : ٨٣.

(٤٠٣) شكرى عبد الوهاب ، "عناصر العرض المسرحى" المكان : دراسة فى تاريخ تطور خشبة المسرح – الموسوعة المسرحية الكتاب الأول – المكتب العربى الحديث . الاسكندرية (مصر) ١٩٨٧ ص :٥٩.

لما كان "يحدث عند بريشت يظل الرواية والجوقة خارج نطاق الحدث، يحكيان عنه ولا يلعبان دوراً فى تطويره"(٤٠٤).

ومن مظاهر التجريب الأخرى فى انتقاء شخصياته، يستعين السيد حافظ بنوع آخر من أنواع الأبطال عن بنى البشر ، وفى مسرحية "امرأتان" ، يقوم الكلب بدور البطل بدل الإنسان. فقد اختارت المرأتان هذا الحيوان رفيقاً لهما بعد موت الإنسان. وفى خذا الاختيار أكثر من دلالة. ثم إن المؤلف تجاوز مفهوم الشخصية الحيوية ليمتد إلى الأشياء المادية المحسوسة كالاكسسوارات مثلاً.

وخلاصة القول إن السيد حافظ قد قدم لنا من خلالل أعماله "مسرحاً تجريبياً استخدم فيه أغلب حيل التجريب التى عرفت فى المسرح الغربى بدءً بالإغراب والتغريب، ومروراً على حرفيات المسرح التغييرى، وعلى وسائل المسرح الوصفى، واستخدام الأصوات المتقاطعة ، وأسلوب المسرحية النفسية فى تعرية العلاقات الاجتماعية والشخصيات الإنسانية، وطريقة النقلات السريعة والتوازى لإبراز حدة المفارقات فى الحدث والشخصيات ، وأسلوب التمسرح والارتجال"(٤٠٥).

غير أن اقتناءه مجموعة من التقنيات الغربية لم يصرفه عن "خلق مسرح يمتلك أسساً قوية تميزه بخطابه الأدبى والفنى بعيداً عن الإتباع. قريباً من الإبداع... من خلال تجريب واع بشروطه الاجتماعية والحضارية والإنسانية"(٤٠٦).

---

(٤٠٤) د. أمين العيوطى : "دراسات فى المسرح" مكتبة الانجلو مصرية. القاهرة ١٩٨٦ ص : ٤٥.

(٤٠٥) السعيد الورقى : "تطور البناء اللفنى فى أدب المسرح العربى المعاصر" مرجع سابق ذكره ص:٣٧٠.

(٤٠٦) عبد الرحمن بن زيدان : التجريب فى اللمسرح العرب إبداع أو اتباع" الملحق الثقافى لجريدة العلم المغربية. السنة ٢١. العدد ٩٧١ السبت ٢٨ ابريل ١٩٩٠ ص : ٧.

ومن خصائص هذه الأسس القوية التي قدمها المؤلف ، مراعاته لأفضل شرط فى التجريب، وهو التحرر من أسر التعاليم الجاهزة، وامتطاء الأشكال الفنية والجديدة المنفتحة على انجازات الثقافات العالمية. ثم إن التجريب عنده يسعى إلى تأسيس مسرح معاصر لا يقطع صلته مع الذاكرة العربية والإسلامية، ويستجيب لمتطلبات الواقع المعاصر. وبالرغم من أن المؤلف استطاع أن يقدم لنا نماذج مسرحية تستجيب لعملية التجريب ، وتجيب عن مجموعة من الإشكاليات الفنية والفكرية، فإن ما يميزها أكثر هو كونها قابلة للقراءات والتأويلات. وهى مهمة يتكفل بها كل من المخرج والمتلقى معاً. سنبحث مكونات الإخراج عن السيد حافظ لنرى كيف تساهم فى إثراء النص المسرحى، وإغناء عملية التلقى معاً.

مراحل تشكيل الحبكة
فى مسرحية الخادمة والعجوز
للكاتب السيد حافظ
بقلم : جبارى عبد الرازق

الحبكة :

هى " نسيج محكم النسج، متماسك الأطراف كبنيان مرصوص، ليس له دوائب أو خيوط مدلاة".(٤٠٧)

ومن خلال مسرحية " العجوز والخادمة" يتضح لنا أنها مسرحية مونودراما، بحيث أنها تتكون من فصل واحد، تجري أحداث هذه الفكرة التي من خلالها نكشف عن الهدف الأعلى الذي تسعى إليه هذه المسرحية، وهي صورة : الانحراف الخلقي: في القيم والمبادئ والأخلاق، وتجري أحداث هذه المسرحية في مكان واحد وهو "المنزل" وفي الفترة الصباحية.

ويستهل الكاتب نص مسرحيته تلخيصا للوضعية الاستهلالية والوضعية الأساسية معا: " فيلا ... الدور الأول على ما يبدو... غرفة الاستقبال... يبدو الفيلا مهجورة، منذ وقت طويل، لا يدخل فيها أحد... صورة السيد علقت في المواجهة... على اليمين صورة لثلاثة شبان ... بعض الزهور ذابلة وضعت تحت طاولة بجوارها تلفزيون... يرى جرس الباب يظهر من اليسار رجل كبير في السن على ما يبدو وسن السبعين... وقد ارتدى الملابس بطريقة غير مهندمة..."(٤٠٨)

ويرى البحث أن هذه المسرحية اعتدت في بنائها مبدأ النمو المتصاعد، وهي تضم شخصية رئيسية تتمثل في الأب " حامد" وشخصيات ثانوية تتمثل في " أبنائه الثلاثة من إبراهيم وباسم ومنى"

---

(٤٠٧) مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، ط١، ١٤٢٣هـ، ٢٠١٣م، بيروت- لبنان، ص ٢٤.

(٤٠٨) السيد حافظ: الخادمة والعجوز، ص ٠١.

والخادمة، إلا أنه أشار إلى بعض الشخصيات إلا أن هذه الشخصيات لم يكن لها دور بارز في حركة الحبكة، ثم تولى نسج خيوط حبكة لتلك الأحداث على شكل حلقي بواسطة الخادمة، ثم بدأت الأحداث تتصاعد الواحدة تلوى الأخرى.

وتتجسد هذه الأحداث في هذه المسرحية، من خلال خطاب الأب " حامد" للخادمة وهو يعرفها على أبنائه من خلال تلك الصور الفوتوغرافية الموجودة على الحائط.

تبدو نقطة الانطلاق الحقيقية في هذه المسرحية عند التقاء الأب " حامد" بالخادمة" وتتمثل هذه النقطة في المسرحية عندما تسلمه الخطاب: " تدخل فتاة في سن العشرين حاملة حقيبة" أهلا تفضلي ... (ينظف أحد المقاعد لها ... تجلس ... تمد يدها بخطاب، يفتح الخطاب، أنت الخادمة مرحبا بك في بيتك الجديد... مضى وقت ولم يأت أحد لزيارتي ... تقف الخدامة ... تتجه إلى أعلى هذا الجهاز العجيب يمتص نصف عمري... أجلس أمامه أتابع أحداث العالم المفرح منها والكئيب... الغريب والعجيب... الحقير والنبيل... عالم مليء بالعجائب والغرائب..(يصرخ بصوت مرتفع، أنت يا فتاة نظفي المكان جيدا... من قصاصات الصحف وصور النساء الداعرات وحوادث السرقات وهزيمة البشر).[٤٠٩]

ثم يبدأ الصراع مع أبنائه الثلاثة، ثم تزداد أزمة الأحداث تتصاعد الواحدة تلوى الأخرى ثم على شكل حلقي الواحدة تلوى الأخرى، وتظهر أولى نقطة صراع لما يقوم الأب " حامد" بتعريف

---

(٤٠٩) – السيد حافظ: مصدر سابق، ص ٢٠.س

الخادمة على ابنه (باسم) الذي كان ضحية لزوجته التي لم تتزوجه كزوج وإنما من أجل مال أبيه، ولما اكتشف الأب الحقيقة، أخبر ابنه فقام الابن " باسم" بصفع أبيه حيث يقول: " ابني صفعني على وجهي... من أجل جارتهم صديقة زوجته عندما حذرته، صفعني وخرج ... وهي خلفه زوجته تقول عني أني كاذب... منذ ذلك الوقت لم تحضر أية امرأة إلى منزلي..." [٤١٠] ثم يتصاعد الصراع إلى ابنه " إبراهيم" وهو شخصية محبة للمال ترك منزله ووالده من أجل النقود وسافر إلى لندن، من أجل التكسب وتكون له مكانة في المجتمع: " ينظر إلى صورة إبراهيم، لماذا تنظر لي هكذا... مازالت نظراتك قاسية لي هل تركتني أم تركت هذا المنزل... هل تركتني نفسك معي ... لا تقل أني كرهتك إنني أحببتك... أقسو عليك من أجلك... لماذا سافرت إلى لندن... من أجل أي شيء... المال... امرأة... غبي ألف امرأة يمكن أن تملكها هنا... المال مالك... ولكني كنت أحجبه عنك خوفا عليك من تبدده... أنا أحبك ي إبراهيم... لم أكرهك يوما ولدي ... كنت أقسو عليك لأني أحبك"[٤١١]

وتزداد أزمة التصعيد، نظرته السوداوية لهذا الواقع عندما يخاطب ابنه " إبراهيم": " غبي ماذا تريد أن تفعل في هذا العالم القبيح... والجميل جميل.. والخير خير... والشر شر... هل تريد تحويل الدنيا إلى عالم خير... غبي... هل تريد أن تصنع السعادة بالمال... غبي المال هزيمة... كل الأشياء متساوية أمامي... الأنذال كالأبطال والأبطال كالجبناء عالم لا يقدر فيه أحد ... ماذا تنتظر

---

(٤١٠) – المصدر نفسه، ص ٢٢.
(٤١١) – المصدر نفسه، ص ٠٣.

مني... أن أغير لك الدنيا غبي..."[٤١٢]

وفي ظل هذا الصراع الشديد يقودنا إلى أزمة التعقيد عندما يقوم الابن بخدعة أبيه ويحاول سرقته وقتله ويتضح ذلك في هذه المسرحية: " ابني باسم... باسم التعيس ... النذل... الذي حاول مرة أن يقتلني وأن يسرق نقودي مرة... وأن يضربني مرة... وتشاجر معي ألف مرة...[٤١٣]

وتتصاعد أزمة التعقيد: عندما يلتقي بابنته (منى) التي لم تسأله عن حاله وعن أموره وإنما عن ماله، بحيث وصلت بها قمة الوقاحة إلى أن تشتري الدكتوراه بالمال لا بالفكر وتتمثل هذه الأزمة في هذه المسرحية: " قالت.. أهلا يا أبي ماذا تفعل أنت؟ قلت إني أبحث عن هدية أشتريها لأخيك، فقالت دعني أختار له الهدية وللأسف اشترت الهدية له وهدية لها وهدية لزوجها وهدية لصديقتها التي معها وتركتني أمام صندوق الحساب أليس هذا أمرا مخزيا... لم تسألني عن أخباري... عن حالي...عن صحتي... عن شريكي النصاب الذي يسرقني ولا أعرف ماذا أفعل معه؟"[٤١٤] ومرة ما طلبت منه النقود لشراء الدكتوراه بحيث قالت: " إنهم يبيعونها هنا فلا داعي لتبديد الوقت هباء... أرسل النقود أرسل لك الشهادة".[٤١٥]

وتزداد أزمة التعقيد حدة عندما يخاطب نفسه بحيث أصبح كل شيء فاسد من حوله، بحيث أصبح كل شيء يشترى بالمال حتى العلم، حيث يستهل قوله في المسرحية: " اشتريتم ضمائر الناس...

(٤١٢) – السيد حافظ: مصدر سابق، ص ٥٠.
(٤١٣) – السيد حافظ: مصدر سابق، ص ٥٠.
(٤١٤) – السيد حافظ: مصدر سابق، ص ٥٠.
(٤١٥) – السيد حافظ: المصدر نفسه، ص ٥٠.

عقول الناس... أفكار الناس... ماذا تبقى لم تشتروه يا أولاد الكلب."[٤١٦]

وتزيد الأمور تعقيدا لما ينتابه شعور بأنه وحيد في هذا الوجود، أولاده ضده، المجتمع، الزمن، وتتضح هذه النقطة في هذه المسرحية من مخاطبة الخادمة:" من المسئول عن وجودي هنا بمفردي... أولادي... المجتمع... الزمن... لا أدري؟ ... هل كل هؤلاء تكافلوا ضدي؟"[٤١٧]، وبعدها مباشرة تظهر نقطة الذروة. تتمثل في وقوع الفاجعة والهزيمة أمام الزمن في اكتشاف الخادمة خرساء بحيث يريد أن يعطيها نصف ما يملك من الثروة والنصف الآخر لرسام، إلا أن الأب لم يستسلم ووقف في وجه الزمن وقال: " جولة لك وجولة لي..."[٤١٨]يحرق الصور"

ومن خلال ما تقدم يتبين أن المسرحية ميلودرامية مليئة بالكآبة، والسبب هو الجو المأساوي العام المحيط بالأحداث والشيء الثاني النهاية المأساوية، انهيار الأب وتغلب الزمن عليه.

١) حركة الفكرة:

الفكرة وما يصطلح عليها الشيمة، ويقصد بها على العموم: " الفكرة الرئيسية التي تسود العمل الفني".[٤١٩]

ومن خلال مسرحية العجوز والخادمة، تتضح لنا أن حركة الفكرة هي حركة واحدة، تدور حول موضوع واحد وهو " المشكل الأخلاقي"، حيث نجد هذه الفكرة أصبحت شاملة وزادت حدتها،

(٤١٦) – السيد حافظ: المصدر نفسه، ص ٠٦.
(٤١٧) – السيد حافظ: المصدر نفسه، ص ٠٧.
(٤١٨) – السيد حافظ: مصدر نفسه، ص ٠٧.
(٤١٩) – مجيد حميد الجبوري: مرجع سابق، ص ٩٣.

والفكرة ظهرت مع نقطة الانطلاق مع الخادمة، ويتمثل ذلك من خلال أنه أمرها بتنظيف البيت ويتضح هذا من خلال المسرحية حيث قال: " أنت يا فتاة نظفي المكان جيدا... من قصاصات الصحف وصور النساء الداعرات وحوادث السرقات وهزيمة البشر".(٤٢٠)

ثم انطلقت خطوط الحبكة تتصاعد مع أولاده الثلاثة، الواحدة تلوى الأخرى في فكرة واحدة وهي" حب المال" وسيطرت الأنا على قيمهم ومبادئهم وتتمثل هذه الأحداث في هذه المسرحية:

أولا: باسم: الذي كان ضحية لزوجته التي لم تتزوجه كزوج وإنما من أجل مال أبيه ولما اكتشف الأب الحقيقة قام الابن بصفعه: " يومها قلت له ... إن زوجتك تصاحب جارتها الحسناء اللعوب التي تهرب إلى عشيقها كل يوم... صفعني على وجهي... ابني صفعني ... من أجل جارتهم صديقة زوجته"(٤٢١).

ثانيا : إبراهيم: وهو شخصية أيضا محب للمال، ترك منزله ووالده من أجل النقود وسافر إلى لندن، " لماذا تنظر لي هكذا...ما زالت نظرتك قاسية لي هل تركتني أم تركت هذا المنزل ...هل تركتني أم تركت نفسك معي...لا تقل إني كرهتك أنني أحبك يا غبي ...أقسو عليك من أجلك... لماذا سافرت إلى لندن ...من أجل أي شيء ...المال ... امرأة ...غبي."(٤٢٢)

ثالثا : منى : وهي أيضا لا تختلف عن إخوتها، بل تقدس المال، ..... بحياتها من أجل المال، بحيث انها تزوجت رجل يكبرها سنا من اجل

---

(٤٢٠) – السيد حافظ: مصدر سابق، ص ٠٢.
(٤٢١) – السيد حافظ: مصدر سابق، ص ٠٢.
(٤٢٢) – السيد حافظ: مصدر سابق، ص ٠٣.

مالهن واستطاعت أن تشتري ضمان الناس والشهادة بالمال، حيث يتجسد ذلك في المسرحية : " لا تحب زوجها أنما تحب مركزه الاجتماعي ...تخونها مع النساء تخونه في ماله تبدده يمينا ويسارا"(٤٢٣).

ثم تصاعدت حركة الحبكة في صراعه مع الزمن وتحديه له حيث يقول : " أما الزمن فهو ضدي ... منذ أن ولدت وهو ضدي ... كنت أنا وهو خصمين شريفين ينتصر جولة وانتصر جولة لكني لن أسمح له بهزيمتي... مهما يفعل فلن أدعه ينتصر علي".(٤٢٤)

ومن خلال هذه المسرحية نكتشف أن حركة الفكرة، تمكنت من اختراق الوضعية الأساسية وتمكنت من إضعافها ولكنه لم تستسلم وبقيت صامدة ومتحدية الأمر .

٢- حركة الشخصية :

- تعد الشخصية بمثابة الوسيط الذي يحمل بالمضمون الفكري، وبواسطته يعبر عن رؤية المؤلف في القضية التي تناولها من خلال النص المسرحي، وكذلك كيفية طرح شكل الشخصية وطبيعتها، ودورها في شبكة العلاقات بينها وبين الشخصيات الأخرى في النص ودورها في تحريك الحدث وتطويره .

ومن خلال المسرحية يتبين لنا أنها تنقسم إلى قسمين :

أ- شخصية رئيسية

ب-شخصيات ثانوية.

فالشخصية الرئيسية تتمثل في " الأب حامد" : وهي الحركة المحورية

---

(٤٢٣) السيد حافظ: مصدر سابق، ص ٠٣.
(٤٢٤) - السيد حافظ: مصدر نفسه، ص ٠٦.

التي ترتكز عليها حركة الحبكة، فمنها تنطلق حركة الشخصيات وإليها تعود، جاءت حركتها متصاعدة ثابتة مستقيمة باتجاه واحد، ومع كثرة الضغوط التي تعرضت لها إلا أنها بقية صامدة على مواقفها لم تتحول إلى سلوك سلبي، ولم تغيير من مواقف الشخصية أو في أخلاقها، وما يمكن استخلاصه من الشخصية : " أن علاقة الأب والأبناء الثلاثة جاءت حركتها متصاعدة وأحداثها متشابكة وعلى الرغم من هذا التشابك وصدمات الأحداث التي تعرض لها الأب بقية صامدة أمام مفاجئة الزمن"(٤٢٥)

وكانت شخصية الخادمة لها دور كبير وفي سير حركة الأحداث وكانت بمثابة الخط الواصل في ترتيب هذه الحركة .

ونذكر نموذج من ترتيب الأحداث في هذه المسرحية : "يتجه إلى مقعد أمام جهاز التلفزيون ينظر إليه باهتمام (تقف الخادمة... تتجه إلى أعلى) هذا الجهاز العجيب يمتص نصف عمري ... أجلس أمامه أتابع أحداث العالم المفرح منها والكئيب ... الغريب والعجيب... الحقير والنبيل... عالم مليء بالعجائب والغرائب... (يصرخ بصوت مرتفع، أنت يا فتاة نظفي المكان جيدا ... من قصاصات الصحفي وصور النساء الداعرات وحوادث السرقات وهزيمة البشر .(تهبط الخادمة معها كوب من الشاي ... تقدمه له)(ينظر لها) شاي رائع أمضيت نصف عمري الأول أشرب الشاي والدخان والنساء والشعر والبحر والصيد والجري وراء لا شئ... (يرتشف رشفة). آه لذيذ ... أشكرك ...لفتة ذكية منك ... أتعرفين كم مضى من الوقت لم تأتي

(٤٢٥) – السيد حافظ: مصدر سابق، ص ٠٧.

امرأة إلى هذا المنزل ... سبع سنوات منذ أتى ابني الكبير ... هذا (يشير إلى إحدى الصور الفوتوغرافية)"[٤٢٦]. وهكذا حتى نهاية المسرحية وهي بخط واصل .

وتكمن فعالية هذه الشخصية، بحيث كانت هي المتنفس الوحيد أو الوعاء الذي يفرغ فيه تلك المكبوتات والضغوطات النفسية الحادة، وتبكي وتضحك إذا ضحك ومما يمكن استخلاصه أن شخصية الخادمة لعبت دورا فعالا في حبكة الشخصية.

٣- حركة الفعل:

والفعل هو: " حدث أو وسلسلة من أحداث واقعه أو متخيلة تشكل المادة التي تناولتها القصة أو الرواية أو المسرحية"[٤٢٧].

يلاحظ أن حركة الفعل هي حركة واحدة تتصعد قدما مع الأزمة النفسية التي يعيشها الأب "حامد" الذي يمثل الشخصية المحورية في الأحداث، وتتعقد حركة الفعل من خلال شدة الصراع الذي جرى بين الأبناء، بحيث أن هدفها الوحيد هو "المال"، دون مراعاة الجانب النفسي للأب، وهذا يعني أن حركة الفعل جاءت مركزة وامتازت بالحشد والتكثيف، إلا أن هذه المسرحية لم تخلو من الاستطرادات الجانبية، بحيث كانت تلك الاستطرادات بمثابة المتنفس، بعد زيادة التوتر النفسي الحاد أثناء سرده لتلك الأحداث.

وتتمثل هذه الاستطرادات في المسرحية " (تدخل الخادمة حاملة الطعام إليه)(ينظر إليها)، أنت رائعة ... أنت تعرفين معاد طعامي ...أنني أفضل الخضار المسلوق ولهذا أحضرهن من الجمعية

---

(٤٢٦) السيد حافظ: مصدر نفسه، ص ٢٠.
(٤٢٧) مجيد حميد الجبوري: مرجع سابق، ص ١٠٩.

... شربة خضار جاهزة... أسخن قليلا من الماء وأضعه فيها فتتحول إلى طعام رائع ."[428]

وزادت شخصية الخادمة ظرفا جديدا على حركة الشخصية وحركة الفعل، حيث زادت من حدة الأزمة في حركة الحبكة، وكانت نقطة الذروة عند الخادمة التي تمثل وقوع الفاجعة والهزيمة أمام الزمن في اكتشاف الخادمة خرساء .

٤- حركة الزمن :

" بما أن فن المسرح هو فن التركيز والتكثيف والاختزال، فلذلك يتطلب عناية فائقة في الزمن لضمان تدفقه، ففقدان الزمن وتوقفه يعني عدم تطور الحبكة وركودها في المسرحية وتراخيها".[429]

فحركة الزمن هي مسألة تقديرية تختلف من عمل لأخر طبقا لرؤية المؤلف : ومن خلال بحثنا في مسرحية العجوز والخادمة نلاحظ أن الكاتب حاول استرجاع ذكرياته إلى الماضي من خلال خطابه مع الخادمة، حيث مارست حركة الزمن الماضي ضغطا مركزا على حركة الشخصية المحورية "حامد" من خلال تلك التوترات النفسية .

إذا فإن زمن المسرحية هو زمن محصور بين فلاش باك وبين الحاضر في المسرحية .

---

(٤٢٨) السيد حافظ: مصدر سابق، ص ٠٣.
(٤٢٩) مجيد حميد الجبوري: مرجع سابق، ص ١٢٨.

تحليل دراماتورجى لمسرحية الغجرية والسنكوح للمبدع الكبير / السيد حافظ

بقلم / نادية فضمى – المغرب

ترك المبدع الكبير السد حافظ بصمات واضحة على المسرح العربى والعالمى، فأحدث بأفكاره المشرقة ثورة مسرحية، لافتا إليه العديد من العاملين بفنون المسرح تأليفاً وإخراجاً.. " ويعتبر أحد الدراميين العرب الذين جعلوا التجريب وسيلة لتحقيق الخطاب المسرحى العربى الأصيل"(١) ولا أحد يجادل فى أن السيد حافظ أغنى الظواهر المسرحية، محاولاً الدفع بها إلى الأمام، بدءً بمسرحيته " والله زمان يا مصر" وانتهاء بمسرحيته "الغجرية والسنكوح" ، مروراً بمسرحياته القيمة : " وسام من الرئيس" و"ملك الزبالة" و"حرب الملوخية" وغيرها التى اكتست قيمة أدبية وفكرية وتاريخية مرموقة. فقد جاءت كلها على شكل تساؤلات فى قالب ساخر حول مصير الانسان والحقيقة أن "كل مسرحيات السيد حافظ تحمل رؤية عميقة وجادة وهى الوقوف مع الإنسان البسيط ضد القهر والظلم الاجتماعى والسياسى"(٢)

والملاحظ أن السيد حافظ سعى من خلال مسرحياته ربط الماضى بالحاضر والمستقبل، وإنجاب كوميديا تمزج بين الضحك والجد، وتفتح أعيننا على مظاهر القهر والطغيان والفساد فى مجتمعاتنا العربية عبر الفكاهة والسخرية.

وستكون دراستنا لمسرحية "الغجرية والسنكوح " على شكل تحليل دراماتورجى انطلاقاً من الإرشادات المسرحية التى تتضمن : الشخصيات والفضاء الدرامى والديكور والتوابع المسرحية والإضاءة والأزياء والموسيقى وأخيراً الأصوات الاصطناعية.

وسيلاحظ قارئ المسرحية أنها تتكون من :

- مقدمة.
- اللوحة الأولى.
- اللوحة الثانية.

- المشهد الثالث.
- المشهد الرابع.
- المشهد الخامس.
- اللوحة السادسة.
- المشهد السابع.
- المشهد الثامن ونهاية مفتوحة.

وتتسلسل أحداث المسرحية فى شكل منطقى وإيقاع سريع، يعمق الصراع بين الشخصيات سواء الإيجابية أم السلبية. وهو صراع ذو طباع نفسى واجتماعى وفكرى ليصل هذا الصراع إلى الذروة ثم الحل ضمن دراماتورجية متقنة درامياً وبلغة عامية/ شعرية تتخللها الكثير من الأمثال الشعبية.

هكذا يطرح النص مضموناً فكرياً ، لخصه الكاتب بقوله : "مسرحية الغجرية والسنكوح أدين فيها إدانة تامة المعونة الأمريكية التى تأتى إلى الدول العربية والمعونة لا تصل إلى الشعب "(٣) وبالإضافة إلى هذا تتدخل فى النص العديد من القضايا والمواقف : اجتماعية وسياسية وخلقية لتعبر عن آلام الفرد المصرى/العربى ومعاناته وعن واقع عربى متدهور محكوم بالتبعية العمياء للغير وخصوصاً أمريكا.

وقد صاغ الكاتب جل هذه الأفكار فى قالب فكاهى ساخر، يجمع بين السخرية اللاذعة والضحك الأسود.

<u>الشخصيات</u>

اللافت للنظر أن السيد حافظ لم يقدم لنا لائحة بأسماء شخصياته، بل علينا قراءة النص من البداية إلى النهاية لنتعرف إلى كل الشخصيات الموجودة فيه. والجدير بالإشارة أن بعض شخصياته لم يعطها أسماء بل يقدمها بنعوت مثل) العجوز – المخبر – المذيع المصرى – المذيع الأمريكى.....)

أو أرقام مثل (شخص ١ – شخص ٢) بالإضافة إلى أن بعض الأسماء جاءت ضمن حوارات شخصياته مثل (تاجر الفل).

وبذلك نقف أمام شخصيات قوية الحضور داخل النص المسرحى شخصيات تلعب أدواراً عبثية نسجها الكاتب فى قلب هزلى ، ليضع أمامنا واقعاً يسوده الغموض والفقر والضياع والتشتت والانحلال الخلقى فى زمن التيه والظلم والطغيان.

فهناك شخصيات تظهر وتغيب مع كل لوحة أو مشهد، لتحل محلها شخصيات أخرى. وبغض النظر عن الشخصيات الحاضرة / الغائبة، فإن زفة وحندوقة يظلان الشخصيتين الأساسيتين فى النص منذ البداية إلى النهاية ، بصفتهما مساعدين لبعضهما البعض نظراً لعلاقتهما الطويلة، تجمعهما الأخوة والحب والعشرة والألفة كما جاء على لسانهما فى النص:

زفـــة: من ساعة ما شيلتك بين ايدى وانتى عيلة صغيرة كنتى لحمة طرية.

حندوقة : وكبرت وأمك قالت زفه دا أخوكى الكبير... حسيت إنك أبويا..

قدم لنا المؤلف من خلال أفعال وكلام زفة وحندوقة – رغم واقعهما المرير وحالتهما الاجتماعية والسياسة المأساوية – مادة هزلية غاية فى السخرية والتهكم. ونستشف أن عنوان المسرحية يدل عليهما فحندوقة هى الغجرية وزفة هو السنكوح.

وسنحاول تقديم الشخصيات التى لعبت دوراً بارزاً فى النص ، وصاحبتنا من أول النص إلى آخره من خلال التصميم التالى :

<u>الشخصيات</u>

الهيأة

الحالة الاجتماعية

اللباس

الوظيفة

عبود
مكوجى
رزق
صحفى
حسن
صبى القهوة
ام دوقرم
ممشوقة القامة
متزوجة لها ابناء/٣٠سنة
الناظر عبد النعيم
ناظر المدرسة
سرحان
سكرتير المدرسة
فتحى
سمسار
محمد أنور زفة
فراش المدرسة
حندوقة
جميلة
يتيمة
قراقوشلى
رجل طويل وعريض/أصلع
له ابن
يرتدى نظارة سوداء
وزير الداخلية السابق

مراد

عازب/ابن قراقوشلى

جزمة وبنطلون ابيض قميص مشجر

مهندس الكترونيات وكمبيوتر

فادية

عضو مجلس الشعب

طارق شاكوش

٣٠ سنة

يرتدى قميص به مربعات

يشتغل بالميناء

احمد

ابن حندوقة ومراد/٤ سنوات

الفضاء الدرامى

جاء فى معجم باتريس بافيس أن الفضاء الدرامى هو فضاء يتحدث عن النص، فضاء مجرد على القارئ أو المشاهد أن يصنعه بواسطة الخيال وهو ينتمى إلى النص الدرامى " ولا يتحقق إلا بواسطة خيال هذا القارئ أو المشاهد، ويتشكل الفضاء الدرامى عندما نكون صورة عن البنية الدرامية لعالم المسرحية، هذه الصورة التى تشكلها الشخصيات وأفعالها وعلاقاتها ببعضها فى إطار الحدث"(٤)

وتجرى أحداث مسرحية "الغجرية والسنكوح" فى أفضية مختلفة والتى يتبين أنها تنقسم إلى :

أفضية مغلقة : مقهى وفناء مدرسة الأمل وفيلا فادية وغرفة زفة وشركة حندوقة وشركة زفة.

أفضية مفتوحة : حارة شعبية وشارع شجرة الدر بالزمالك والميناء.

وهكذا نجد أنفسنا أمام أفضية متناقضة تظهر لنا أفعالاً درامية وصراعات

عنيفة بين الشخصيات، نذكر على سبيل المثال :

الفضاء الأول الفضاء الثانى

الحارة الشعبية + غرفة زفة شارع شجرة الدر + فيلا فادية

فضاء فقر وتشرد فضاء ترف ورفاهية

والحقيقة رغم أن الفضاء الأول هو فضاء فقر مذ قع إلا أنه يحافظ فيه على كل المبادئ والقيم الخلقية عكس الفضاء الثانى الذى هو فضاء سعادة إلا أنه فضاء استبداد وظلم وفساد الذى سيتحول فى نهاية المسرحية إلى فضاء البحث عن الحقيقة، فضاء يرفع فيه الستار عن حقائق ووقائع مروعة.

<u>الديـــــــكور</u>

يحتل الديكور مكانة بارزة وقيمة جمالية عالية بالنسبة للعرض المسرحى. ووجوده فى النص يكتسى قيمة دلالية ورمزية يستحيلي أن تعبر عنها الكلمات فقط، وبذلك تعتمد مسرحية الغجرية والسنكوح على ديكورات متعددة تناسب كل فضاء ونسرد بعض الأمثلة

- اللوحة الثالثة : يفتح الستار على قاعة أعدت للفرح......

- وكذل فى المشهد الرابع : يتحول الديكور بسرعة إلى منزل زفة....

- والمشهد الخامس : الديكور تجريدى بسيط باب الميناء – سفينة.

ومن الحديث عن الديكور ننتقل إلى التوابع المسرحية أو الاكسسوارات التى تأتى لتؤكد أحداث ما وأفعال درامسة أساسية.

<u>التوابـــع المسرحية</u>

يعرف باتريس بافيس التوابع المسرحية بأنها أشياء ركحية يستعملها الممثلون فى المسرحية، و" قد تقتصر أحياناً وظيفة التوابع على مساعدتنا فى التعرف أو بالأحرى فى اكتشاف المكان الذى توجد فيه. كما أنه فى بعض الأحيان يمكن اختزال تغيير الديكور فى تغيير التوابع فقط" (٥)

وإذا حاولنا البحث فى مسرحيتنا عن التوابع والدور الذى تلعبه ، سنجد

أهمها ما يلى:

- سلسلة الأختام : " زفة يفتح قميصه ويظهر سلسلة من الأختام" وهى رمز الغش والتزوير والفساد الإدارى.
- كاميرات التلفزيون التى تصور حفل استقبال الوفد الأمريكى.
- الصندوق : الذى يتحول من مجرد صندوق عادى إلى صندوق يحمل معانى متعددة فهو صندوق يتنكر معه زفة ليظهره كساحر هندى ومن جهة أخرى يكشف لنا هذا الصندوق عن حقائق مروعة وفظيعة وهى قضية تزوير النقود من طرف فادية عضوة مجلس الشعب:

فـــــلة : (فلة قوية العضلات تفتح الصندوق بقوة)

كرملة : (تنظر فى الصندوق تخرج قطعة حديد كبيرة)

- المسدس : الذى استعمل كأداة لتهديد زفة وحندوقة ولكن السؤال المطروح من أصحاب المسدس؟ فالمسدس هو ملك:
- لقراقوشلى الذى يرمز فى المسرحية للظلم والسيطرة والقهر ويذكرنا بقراقوش الحاكم الظالم والمستبد.

فاديـــــة : (لقراقوشلى) ادينى مسدسك يا باشا.

قراقوشلى : (يخرج مسدسه)

- للعصابة التى تقوم بتزوير الأموال.

بالإضافة إلى بعض التوابع المسرحية الأخرى كدفتر شيكات فادية – نقود – شكوش ومسامير– هواتف– حقيبة سامسونيت – جهاز صغير لاسلكى (ألة تسجيل).

<u>الإضـــــــــاءة:</u>

تعد الإضاءة فى المجال المسرحى من العوامل الرئيسية فى التكوين المسرحى " فمن خلال تركيز ضوء معين على مجموعة ممثلين أو تشكيلات الديكور والإكسسوار والأثاث تتم عملية إبصار الجمهور لهذه

التركيزات المحددة وبلتلى يم التأثير والتأثر الذى هو هدف مهم من الأهداف لتى يسعى مخرج العرض المسرحى إلى تحقيقه " (٦)

وللإضاءة أهمية عظمة فى خلق الجو المناسب للمواقف المسرحية والمشاهد، فهى تثير عواطف المتفرجين وأحاسيسهم ، بالإضافة إلى أن لون الإصاءة له فضل كبير فى خلق قيمة جمالية لدى المتفرج.

- وقد وظف السيد حافظ الإضاءة بشكل لافت للنظر فى مسرحيته " الغجرية والسنكوح" مع توظيفه الظلام التدريجى عند نهاية بعض المشهد أو اللوحات.
- اللوحة الثلثة صوت : النور يقطع (يطفأ النور) واضطراب مع الستار.
- المشهد الرابع حندوقة : لازم تطفى النور أحسن اللى رايح واللى جاى ينادى (ينطفى النور)
- مراد : وبعدين (أغنية عبد الحليم الهوا هوايا مع ضوء أحمر لمدة دقيقة) نلاحظ أن كاتب المسرحية وظف اللون الأحمر المصاحب لأغنية عبد الحليم حافظ ليطلعنا على جو شاعرى رومانسى ملئ بالحب يعيشه كل من مراد وحندوقة لفترة زمنية محدودة.
- اللوحة السادسة : زفة : ايوه شغلينا معاكى.

(ضوء على زفة وحندوقة كل منهما فى بقعة ضوء)

نلاحظ أن السيد حافظ استعمل تقنيية التبئير – وهى تركيز الإضاءة على منطقة معينة دون غيرها – لعكس الحالة النفسية للشخصيتين.

- المشهد السابع : .... (تحتضن ابنها يخرج صامتاً) (ظلام)

(بقعة ضوء على مكتب زفة وقد دخل ومعه ......)

استعمل السيد حافظ الإضاءة للتركيز على المنطقة التى ستكون بؤرة اللعب بما أننا أمام فضاءين لا يفصل بينهما شئ (مكتب حندوقة ومكتب زفة)

- المشهد الثامن : زفة : قفايا يا أمه ..... (إظلام) ......
- (يخرجون جميعاً) (إظلام)

وبالإضافة إلى الإضاءة تحتل الملابس مكانة بارزة ومهمة بالنسبة للعمل المسرحى وتساعدنا على معرفة أعمق للشخصية وتحديد انتمائها الاجتماعى، كما أن لها دوراً جمالياً بالنسبة للعرض المسرحى.

الأزيـــــــــاء	الصفحة
أم دوقرم تلبس فستان يظهر جمالها وتسير بدلع....	٠٨
تدخل حندوقة متنكرة فى زى امرأة ضريرة	٣٢
تهجم عليه تقع النظارة والطرحة السوداء...	٣٨
تتنكر حدوقة فى زى تمثال الحرية.	٤١
يتنكر زفة فى زى أبى الهول	٤١
يدخل سرحان وناظر المدرسة فى زى هنود	٦٤
يدخل مراد وسهى فى زى عروسين	٦٦
تظهر حندوقة فى زى ضابط الميناء	٩٥
يرتدى زفة زى بحار الميناء	٩٥
يظهر طارق شاكوش.... يرتدى قميصاً به مربعات	٩٦
يدخل الناظر عبد النعيم وخلفه سرحان يرتديان ملابس عمال	١٠٢
تدخل ترتدى قبعة آخر موديل فرنسى.. وملابس راقية	١١٧
تنزل فادية من أعلى – ترتدى الروب	١٤٨

وملابس الشخصيات تتغير كل لحظة ووفق ما تمليه الأوضاع والظروف المعيشة فى النص المسرحى.

الموســـــــــيقى:

تخلق الموسيقى جواً رائعاً داخل العرض المسرحى " وعلاقة الموسيقى بالكلام وطية، حيث أنها تنبثق منه، وقد تطوره وقد تضخمه، كما أنه يمكن للموسيقى أن تلعب دوراً فى بناء الفضاء الدرامى، فتربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث عنه"(٧)

وتجدر الإشارة إلى أن الإرشادات الخاصة بالموسيقى هى كالأتى:

- تستمر الموسيقى لفترة حتى تنتهى تحية الجمهور لحندوقة.
- يدخل مراد مع موسيقى جميلة.
- تزول موسيقى مع تبديل وتغيير الديكور.
- دق الباب دقة موسيقية.

وقد تأتى الموسيقى مصحوبة بغناء ورقص شخصية من شخصيات النص المسرحى:

- حندوقة : (تغنى وتعود معها الموسيقى)
- فتحى : العريس والعروسة وصلم . (يدق الناظر وسرحان.. دقة موسيقى طالعة السلالم...)
- وننتقل من الموسيقى إلى الإرشادات المسرحية الخاصة بالرقص.

<u>الرقـــــص</u>

يقوم الرقص بدور تواصلى فى العمل المسرحى، وبما أن المسرح فن يخاطب المشاعر من خلال الحركة والعين هى أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير، و"فن المسرح ولد من الإشارة والحركة وارقص" كما قال جوردن كريج، قد وظف السد حافظ الرقص فى نصه المسرحى ليعكس لنا الحاة النفسية التى تعيشها شخصياته :

- رزق : آه.. آه.. (وهو يرقص)
- (يبدأون فى الرقص معاً....)
- حندوقة : .... (ترقص)
- مصمم الرقصات يقدم استعراضاً لرقصة أمريكية يشترك الوفد الأمريكى فيها ويشترك زفة وحندوقة.
- مراد : .... (ترقص معه وكأنها فى ذهول لا تتكلم)

وقد جاءت الرقصات مصحوبة بالموسيقى والغناء لتضفى على النص مسحة جمالية متناسقة ورائعة.

الأصوات الاصطناعية

يعرف بتاريس بافيس فى معجمه المسرحى الأصوات الاصطناعية بأنها إعادة صناعة أصوات طبيعية أو غير طبيعية، وبالروجع إلى مسرحيتنا نجد أن الإرشادات الخاصة بالأصوات الاصطناعية تم تحديدها كما يلى :

- صوت المذيع : اذى تم توظيفه لينقل لنا أخبار ما يحدث.
- صوت ضوضاء : من خلاله نستشف أن الفرقة الموسيقية وصلت.
- صوت سيارة النجدة.
- جرس الهاتف / - جرس الباب...

وهكذا ، وانطلاقاً مما سبق، استطاع المبدع الكبير السيد حافظ أن يقدم لنا مسرحية مفيدة وتساعد فى إغناء التجربة المسرحية العربية والدفع بها إلى الأمام موازاة مع التجربة الغربية. وتجدر الإشارة إلى أن السيد حافظ – من خلال جل مسرحياته – أنجب للجمهور العربى كوميديا هادفة، تعالج مشاكل وهموم الشعب العربى عكس ما نلاحظه هذه الأيام فى مسرحنا من تهريج وضحك لا فائدة منه فمزيداً من العطاء والتألق لكاتبنا الفذ الذى خرج " من خميرة أرض النيل كالصاعقة أو كالنار على الشارع المصرى وكان يلتقط أنفاس البحر ويحمل نهر الكلام والرؤيا ويحمل موجات الإبداع للشارع الثقافى العربى " (٨)

المراجع :

(١) الدكتور/ مصطفى رمضانى – " جدلية الخفاء والتجلى فى مسرحية ظهور وختفاء أبى ذر الغفارى " – ورد المقال بكتاب السيد حافظ بين المسرح التجريبى والمسرح الطليعى للدكتور محمد عزيز نظمى – مركز الوطن العربى للنشر والإعلام رؤيا– ص ١٧٣.

(٢) عبد الله هاشم – حكاية الفلاح عبد المطيع – مجلة الشراع – ١٩٨٤/١/٢٠ – ص ٦٩.

(٣) حوار مع مؤلف المسرحية السيد حافظ أجريناه بمكتبة بالقاهرة يوم الجمعة ٢٠٠٣/٨/٢٩.

(٤) يونس لوليدى الميثولوجيا الإغريقية فى المسرح العربى – مطبعة أنفو برانت – فاس – ط.١ – ١٩٨٨ – ص ٢٠٦.

(٥) المرجع نفسه.

(٦) عثمان عبد المعطى – عناصر الرؤة عند المخرج المسرحى – الهيئة المصرية العامة للكتب – ١٩٩٦ – ص ١٦٥.

(٧) يونس لوليدى – المرجع السابق – ص ٢٣٧.

(٨) شادى بن خليل – النقصد الإنسانى والسياسى فى مسرح السيد حافظ – مجلس الأدب والفن – عن الهيئة المصرية العامة للكتاب – العدد التاسع – السنة الثانية – سبتمبر ١٩٨٤ – ص ٢١ والنصوص المسرحية من مسرحية الغجرية والسنكوح لمؤلفها السيد حافظ.

نادية فضمى – المغرب
ولاية فاس – الحى الإدارى - بلدية ظهر السوق -عمالة تارنات

اللغة الشعرية
فى
مسرح السيد حافظ

دراسة بقلم / أحمد فضل شبلول

فى مجرى الكلمات الأولى
عرفت الحرية والإنسان والرغيف
فى درب الحناجر والأعلام والدم
عرفة الثورة والفن والتغيير
يا عيشقتى.
تمنيت أن يزفونى إليك.. الخلاص والتطهر
يا عشيقتى.
نشرق دائماً.. مع إنهم يسلبونا كل يوم قيمة.
أعرف كهفك الخفى.
عينيك المتوضئة.. شفتيك النورانية.
أنت يا إيزيس.
أعرفك وأنت لا تعرفيننى.. عشيقك أنا.. أنا.
أسير فى الطرقات أتمنى أن ترينى ندرة الإخلاص ورغبة العظمة.

"السيد حافظ – خليفة للنورس المهاجر للشمال"

(حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث ص٢)

ارتبط المسرح منذ فجر أيامه ارتباطاً وثيقاً بالشعر.. بعالمه بلغته.. بإيحاءاته وإشعاعاته وكثافته.. فنرى على سبيل المثال كتاب المسرح الأوائل العظام الذين أرسوا الدعائم الكلاسيكية للمسرح أمثال سوفوكليس وايسخولوس.. الخ صاغوا مسرحياتهم صياغة شعرية متينة سواء من ناحية الأسلوب أو اللغة أو الحوار.. ثم تطور الارتباط العضوى بين المسرح والشعر تطوراً هائلاً فى العصور التالية حتى وصلنا إلى الكتاب الذين صاغوا مسرحياتهم صياغة نثرية محدثين يذلك انقلاباً هائلاً فى هذه العلاقة الجذرية بين المسرح والشعر.

يقال إن المسرح بالنسبة لعالمنا العربى فن جديد أو دخيل علينا وعلى لغتنا، غير أن هناك أراء تناقض هذا الرأى فهناك من يقول إن الحياة

العربية عرفت المسرح منذ القرون عديدة وإن لم يكن بنفس الصورة التى عرفها اليونان قديماً، وأنصار هذا الرأى الأخير يقولون إن الشاعر حينما كان يقوم بالقاء أو إنشاد قصائده فإنه كالمسرحى الذى يقف على خشبة المسرح.. فالجمهور أمامه وهم المستمعون لإنشاده والمتجاوبون معه تجاوباً هائلاً، وخشبة المسرح من الممكن أن تكون مكاناً عالياً أو صخرة يقف عليها الشاعر، أما الزمان والمكان فهما زمان ومكان القصيدة التى تنشد.

عموماً سواء أخذنا بهذا الرأى أو ذاك فإن هذا لن يؤثر إطلاقاً فى نظرتنا الحالية للمسرح الشعرى العربى الذى عرفناه بصورته الحقيقية من خلال مسرحيات شوقى الشعرية مصرع كليوباترا، مجنون ليلى.. الخ. أو قيس ولبنى لعزيز أباظة أو مسرحيات باكثير أو التطور الذى أدخله صلاح عبد الصبور على المسرح الشعرى من خلال مسرحياته مأساة الحلاج ليلى والمجنون.. بعد أن يموت الملك..الخ.

وعموماً فإن الشعر فى مثل هذه المسرحيات كان شعراً يعتمد على إقامة الوزن والقافية إقامة كاملة فى مسرحيات شوقى وأباظة وباكثير والالتزام بالوزن والقافية فى بعض الأحيان فى مسرحيات عبد الصبور، إلا أن القضايا التى حاول أن يعالجها هؤلاء الشعراء كانت فى أغلبها بعيدة عن الواقع المعاش وعن ما يدور وما يحدث فى المجتمع العربى وقت كتابة هذه المسرحيات.

إذن هناك فاصل زمنى بين ما يعالجه الشاعر فى مسرحيته أو ما يدور من أحداث فى مسرحيته وبين ما يدور وما يحدث حوله أو فى حياته، اللهم إلا فى بعض مسرحيات صلاح عبد الصبور الذى حاول أن يضرب عصفورين بحجر واحد فيها أو أن يلعب على حبلين فى وقت واحد.

من هنا نستطيع أن نثير قضية الصدق فى العمل الفنى الذى يقدمه لنا هذا الصدق الذى هو أهم سمة أو ميزة فى مسرح السيد حافظ فى كتاباته.

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هل الكاتب أو الشاعر عندما يكتب عن عصر أو أحداث يعيشه؟

الإجابة تكمن فى الكاتب أو الشاعر نفسه ومدى رؤيته ومعايشته للتاريخ وللواقع المعاش.

غير أننى، ومن خلال كتابات السيد حافظ العديدة أستطيع أن أؤكد أن الكاتب الذى يعيش عصره بكل متناقضاته وبكل نبضه وبكل حرارته ومشاكله هو الأصدق فى التعبير من الكاتب الذى يكتب عن تصرفات أو أحداث مضت.

وحتى لا نخرج عن ما جاء فى العنوان "اللغة الشعرية" فى مسرح السيد حافظ "فإننا سنحدد أولاً ما هو المقصود باللغة الشعرية فى هذا المجال.

فى رأيى أن اللغة الشعرية فى أبسط مفهوم لها هى اللغة الموحية المكثفة التى تعتمد على الاستعارات والكنايات والتشبيهات.. ورب لفظ واحد فيها يغنى عن أسطر عديدة فى لغة النثر، وهذا ما يطلق عليه التركيز أو الاقتصاد فى استخدام الكلمات. وبما إننا أضفنا كلمة "شعرية" إلى اللغة العربية فهل يعنى ذلك إننا لابد أن نقيم الوزن وهو أم ما يميز الشعر عن فنون القول الأخرى؟

فى الواقع إن إقامة الوزن بشىء هام وضرورى بالنسبة للقصيدة الشعرية أو على الأقل وجود شىء من الموسيقى يكون له فعله وأثره فى القصيدة ولكن هذا لا ينفى أو يسقط صفة "الشعرية" عن اللغة التى لا تأخذ من الموسيقى أو الوزن متكئاً لها.

من هذا المفهوم خرجت علينا مدرسة "القصيدة النثرية" أو "القصيدة المنثورة" التى لاقت رواجاً كبيراً لها فى سوريا ولبنان.. والتى أخرجت لنا الشاعر الكبير / محمد الماغوط وغيره من الشعراء.

ولقد استطاع السيد حافظ فى الكثير من أعماله المسرحية أن يستفيد من هذه المدرسة أو هذا الاتجاه فى الشعر العربى المعاصر.

ونستطيع هنا أن نؤكد ما قاله المخرج المسرحى "سعد أردش" فى مقدمة حول مسرح السيد حافظ "حبيبتى أميرة السينما ص ١٧" يقول سعد أردش " الشعر عند الكاتب لا يعترف بعلم العروض وبكل ما يقوم عليه الشعر، قديمه وحديثه، من موازين وقواف.

وغير ذلك مما يميز نسيج الشعر، ولكنه نوع من الشعر يقوم بالدرجة الأولى على تصور ما يمكن أن ينطق به الإنسان فى حالات اللاوعى أو اللاوزن، مثلما يقع فى الكوابيس أو فى لحظات المفاجأة بكبريات المصائب،.. "ويضيف" سعد أردش فى ص ١٨ والبناء الشعرى – ويقصد عند السيد حافظ – لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التى تنبعث من البناء اللغوى، الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ، وهو نوع من اللغة يبعث فى النفس ذلك الحنين، وتلك الوحشة إلى المثل العليا فى الوطنية، وفى الأخلاق، وفى الدين، وفى التنظيم الاجتماعى التى تبعثها الصور التراثية الشعبية من ملاحم وحواديت ومواويل وأشعار.

وإنى لأتساءل – والسؤال لسعد أردش – أمام هذا البناء الشاعرى للغة الكاتب : إذا لو ملك الكاتب ناصية الصنعة الشعرية وعلومها فصاغ حواره شعراً حقيقياً بكل ما فى الشعر من موسيقى، وإيقاع وأوزان؟!

وليعذرنى القارئ إذا اضطررت فى بعض الأحيان إلى الخروج عن عنوان الدراسة "اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ" ذلك أن مسرح السيد حافظ مليئ بالجوانب التى لا نستطيع أن نغفلها ولا يستطيع أن يغفلها أى ناقد.

وعموماً سوف نرى فى بعض الأحيان أن السيد حافظ ينجح فى إقامة بعض الأوزان وبعض الإيقاعات فى بعض الجمل الشعرية التى يستخدمها.

ويعد هذا الحديث النظرى عن اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ "نستطيع أن ننتقل إلى الجانب التطبيقى، ولكن قبل الانتقال إلى هذا الجانب يتبقى لنا أن نوضح أن السيد حافظ استطاع أن يجرى الحوارى الشعرى أو الشاعرى على لسان الشخصيات كل حسب دوره وكل حسب إدراكه

ومفهومه وحسب نظرته للحياة. فعلى سبيل المثال الحوار الذى يدور بين كل شخصيات مسرحية "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث" يختلف كل الاختلاف عن الحوار الذى يجرى بين شخصيات مسرحية " الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء" سنجد إنه لا يوجد لغة شعرية على الإطلاق تجرى على لسان أشخاص مسرحية "حدث كما حدث" اللهم إلا بعض الأمثلة الشعبية التى سوف نتحدث عنها فيما بعد.

وليعذرنى القارئ إذا اضطررت فى بعض الأحيان إلى الخروج عن عنوان الدراسة "اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ" ذلك أن مسرح السيد حافظ مليئ بالجوانب التى لا نستطيع أن نغفلها ولا يستطيع أن يغفلها أى قارئ أو أى متحدث عن مسرحياته فمسرحياته غنية وثرية بكل شىء.. ففيها الحياة بكل جوانبها، بكل سوادها وبياضها بكل سيئاتها وحسناتها.

وبادئ ذى بدء نستطيع أن نقول إن مستويات اللغة التى تجرى على لسان شخوص مسرحيات السيد حافظ تنقسم إلى ثلاثة مستويات :

المستوى الأول وهو مستوى اللغة العربية الفصحى وهو نادر وجوده على لسان الشخصيات ومن أمثلته قول العجوز فى مسرحية "الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب" ص ١٨

"أيتها النجوم اللامعة على صدر السماء اهبطى إلى الأرض امسكى بيدى

خذينى إلى المحراب

خذينى إلى الخانة

فقد ضللت الطريق

بل الطريق ضللنى..

أما المستوى الثانى فهو لغة المثقفين أو كما يسميها البعض "اللغة الثالثة" وهى عادة ما تكون خليط بين اللغة والعربية الفصحى ومثال على ذلك قول "مقبل" فى مسرحية "حبيبتى أنا مسافر والقطار إنت والرحلة الإنسان" ص٦٠.

محارة إنت ولا مركبة تسابيح

الشمس فى حنجرتى بتتولد
وجبينى خريطة الأرض
وأنا عاصفة رمل على شط البحر.. "
أو قول الذى يحاول فى مسرحية "حبيبتى أميرة السينما ص ٢٠٢"
واللحن النورى الخفاق، والإبهام الثورى
والإبهام فى الثدى
أبصم على الثدى الجائع ويدى الأخرى بها رغيف.
ويدى العطش والثدى والماء والمرأة العجوز الشمطاء
الذى يأت والذى لا يأت
اشفقى بى لحظة لليوم الذى يأت والذى لا يأت
اشفقى بى لحظة
افهمى ما أقول ينفتح عمرى راحة.
يتبخر الضيق من زحام نيويورك واحة"

أما المستوى الثالث فهو اللغة العامة الصرفة وفى داخل هذا المستوى تتعدد المستويات "كل شخصية حسب تفكيرها" وحسب واقعها وحسب وجودها فى المستوى الاجتماعى الذى تعيش فيه"

اقرأ معى قول "ضياء" فى مسرحية ٦ رجال فى معتقل ٥٠٠/ب شما حيفا ص ١١٤.

" ضياء : إوعى تنسى الجناين ضحكة خضرة.. والشوارع لسة زحمة.. والعيال لسه بتجرى فى الحوارى.. والطينة لسة زى ما هى لسه سمرة.. لسه صلبة.. وحبيبتى قاعدة مستنيانى.. فارده شراعها حنان وصمود.. فتحالى صدرها مداين.. فتحالى كفها ومصطبة قاعة.. لسة حبيبتى خطوتها فدان.. دمعتها زلزال."

أو قول "عائشة" فى مسرحية "حبيبتى أنا مسافر.. ص ١٦ (ضميتك على صدرى.. ضميتك حلم البلد.. ضميت النار والحطب.. ضميت التراب

والضلوع والبوص.. ضميت الدود فى الحجر).

ومن الملاحظ على مسرحيتى "هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك" و"حدث كما حدث ولم يحدث أى حدث" إنه لا يوجد أى حوار شعرى قد تم بين شخوصها كما لا توجد أية لغة شعرية جاءت على لسان أشخاصها، وفى الواقع كان المؤلف موفقاً فى هذا كل التوفيق.. فشخوص هاتين المسرحيتين من أدنى الطبقات الاجتماعية فى المجتمع ويفهم من الحوار الذى يتم بينهم إنهم يعيشون بالكاد.. إنهم يجرون وراء لقمة العيش.. إنهم لا يفكرون إلا فى الطعام والشراب والجنس لذا جاءت اللغة التى يتكلمون بها لغة عامية صرفة يتخللها الأمثال الشعبية والأدعية التى تتم بين أهل البلد.. واستلهام بعض أيام القرآن الكريم التى يتباركون بها فى بعض المواقف المتأزمة أو ليتعظوا بها.

ونقطع هنا جزءاً من الحوار الذى يدور فى مخبأ عام فى أحد أحياء الإسكندرية والذى تم فى مسرحية "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث ص٤٨" لندلل على ما ذهبنا إليه سابقاً.

أم سعيد: أنا قلبى مخطوف على ابنى.. هو أنا حيلتى غيره.. ده اللى طلعت بيه من الدنيا.. بقول يا بنتى عايزة أروح أشوفه.. الـــ..

أبو سعيد: (مقاطعاً) تشوفيه فين؟

عرفات: (لنفسه) دنيا فانية.. كل من عليها فان.

ذكى: (لروحية) مش معقول يا روحية الكلام ده.

روحية: اسمع بس يا معلم ذكى.. اللى يرميك ارميه.

ذكى: بس أنا بحبها يا روحية.

روحية: بطلوا بأه.. واسمعوا ده.. يا راجل اللى يرميك.. ارميه.. تقولى بحبها.. وعلى كل حال مش رايداك.. واللى يريدك ريده وعلى رأى المثل من حبنا حبناه.. وصار متاعنا متاعه.

ذكى : ومن كرهنا كرهناه ويحرم علينا اجتماعه.

روحية : طيب.

ذكى : مش بايدى.. أنا رايدها يا روحية.

أما عن مسرحية "مسرحية "هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك" فنقتطع هذا الحوار ص ١٦٩.

حوده: صحيح أنا صايع.. وماليش أهل يربونى لكن عملوا إيه اللى أهلهم ربوهم وخلوهم كبار وموظفين قد الدنيا أسيادك أحسن من اللى بيشغلوك أحسن من مدير بنك.. بييجوا هنا.. يركعوا تحت رجلى.. ويقولولى يا حوده بيه ما تنسنيش يا حودة بيه الساعة ٩ يا حوده بيه.. وبفلوسى باشترى ناس وبابيع ناس.. وبفلوسى باعرف ازاى اذلكم با ناس يا وسخة يا بتوع الفلوس (يهجم على عم شحته وفى يده مديه.. يمنعه محمود) على الحرام أقطعك.. على الحرام أرسم على وشك بالبوية.. على الحرام أعمل منك كفتة..

إذن لغة الحوار فى هاتين المسرحيتين لغة شعبية بكل ما تحمله من عبل الشارع المصرى فى الحوار والأزفة.. لغة مباشرة لا تحملها فى مضمونها أية إيحاءات أو تلميحات لغة ليس فيها ذلك التوتر الذى تتصف به لغة الشعر اللهم إلا توتر أعصاب قائليها إذا كان الموقف يسمح بذلك.. لذا.. فلن نجد تلك اللغة الشعرية على مدى الحوار فى هاتين المسرحيتين إلا عندما نتكلم عن نجاح المؤلف فى استخدام الأمثلة الشعبية والآيات القرآنية التى تجرى على ألسنة العامة حين يتأزم الموقف الذى يعيشونه أو حينما يحاولون التقرب إلى الله من أجل انفراج الأزمة.. أو الدعاء إليه لقضاء حاجة لهم.

اللغة الشعرية كما سبق القول لغة الإيحاءات والتلميحات والتكثيف، لغة التشبيهات والاستعارات والكنايات، لغة المحسنات البديعية، لغة التوتر فى الكلمة، فالكلمة قد تكون طلقة من قلم الكاتب، قد تكون صاروخاً يخرج من فكره والاحتراق الذى يتولد منه انطلاق هذا الصاروخ هو دم الكاتب أو

الشاعر، الكلم قد تكون مدفعاً وأحياناً الكلمة فى هذه اللغة تكون وردة أو شجيرة أو نهراً أو سحابة أو بحراً، الكلمة أيضاً قد تكون زمناً يأخذ الفعل ماضيه أو حاضره أو مستقبله، وكما سبق القول ليس شرطاً أن تكون هناك محافظة على الوزن أو القافية حتى نقول إن هذه اللغة التى أمامنا لغة شعرية فرب لغة تعتمد على إقامة الوزن والقافية ولا تكون لغة شعرية أولها نسب من بعيد أو قريب بهذه اللغة وليس أدل على ذلك من المنظومات الباردة التى لا روح فيها ولا حياة مثل ألفية ابن مالك فعلى الرغم من إقامة الوزن وسلامة القافية أو القوافى هل نستطيع أن نقول عنها إنها شعراً؟

بهذا المفهوم للغة الشعرية سوف نقوم بالتطبيق على النصوص التى وردت على ألسنة بعض شخوص مسرحات السيد حافظ.

هذا "ضياء" فى مسرحية "٦ رجال فى معتقل ٥٠٠/ب شمال حيفا" تجرى اللغة الشعرية – بمفهومها السابق – على لسانه جريان الماء فى نهر ينساب حنيناً وشوقاً للوصول إلى مصبه :

الليل بيزحف على البلد زى الكابوس
الليل جاسوس
الغيم جاسوس
حتى القمر جاسوس
يا حبيبتى إنت فين.. إنت فين.. ؟

إقرأ معى "الليل جاسوس" هذا التعبير الرائع الموحى بأشياء وأشياء، هذا العالم الليلى الذى يضم تحت جناحيه ملايين الأشياء ما هو إلا جاسوس هذا العالم الليلى الذى يسجى "والليل إذا سجى" ما هو إلا جاسوس يتجسس علينا فى نومنا فى حلمنا، إن الكاتب لم يقل لنا "الليل كالجاسوس" ولكنه قال "الليل جاسوس" لأنه فى عرفه ورؤيته الليل جاسوس فعلاً وليس كالجاسوس، حتى الغيم الذى عادة ما يكون رمزاً للخير – إذ عادة ما يكون

محملاً بالأمطار التى تسقط فيخضر الزرع وينمو الضرع – هذا الغيم ما هو إلا جاسوس هو الآخر حتى القمر وسط هذا الجو الكئيب الذى يخاف الإنسان أن يتنفس فيه، يخاف من دقات قلبه حينما تدق فى صدره، هذا القمر بنوره الذى قد يبعث الأمل أو التفاؤل فى قلب الإنسان حينما ينظر إليه خاصة فى هذا الجو الملىء برائحة الخيانة والعفونة والتجسس، هذا القمر ما هو إلا جاسوس.. واخيبتاه فى أى زمان نحن نعيش الآن.. أين المهرب.. أين المفر؟

لم يبق للإنسان وسط هذا الجو.. وسط هذا العفن واللا إنسانية والوحشية إلا أن يستنجد بحبيبته :

يا حبيبتى إنت فين.. إنت فين؟

وتكرار هذا التساؤل "إنت فين.. إنت فين.. ؟" يوحى بمدى شراسة المأزق الذى يقع فيه الإنسان أو الواقع فيه فعلاً.. لذا فإنه يؤكد على "إنت فين" بالتكرار على حبيبته تسمعه فتنقذه من عفونة وشراسة هذا العالم الليلى المؤرق.. والحبيبة هنا ليست بالضرورة أن تكون فتاة أو امرأة أو أنثى.. ولكن قد تكون القيم المثلى والفضلى.. هى كل شىء جميل تقع عليه أعيننا.. هى الحياة الفاضلة.. هى الكلمة الطيبة.. هى كل شىء جميل فاضل عذرى فى هذا العالم المدنس الحقير الدّنيء الملىء بالشرور والآثام.

ونحن لا نخفى علينا مدى براعة الكاتب أو مدى توفيق "ضياء" حينما قال:

"الليل بيزحف على البلد زى الكابوس"

فهنا الفعل المضارع "يزحف" كان مناسباً وفى مكانه تماماً.. الزحف لا يكون إلا لشىء أو لشخص يريد أن يتلصص على شىء أو يتجسس عليه أو يريد أن يغير أو يفاجئ إنساناً على حين غره وهذا الفعل فيه من الحركة البطيئة الإيقاع ما هو مناسب لحركة الليل ما بين غروب الشمس وشروقها فى اليوم التالى.

وإذا كنا قد قلنا من قبل إن السيد حافظ استطاع فى بعض الأحيان أن يقيم الوزن فى بعض الجمل الشعرية التى يستخدمها فإننا نستطيع الآن أن ندلل على ذلك من خلال نفس السطور الشعرية السابقة، فالسطور الأربعة السابقة :

الليل بيزحف على البلد زى الكابوس
الليل جاسوس
الغيم جاسوس
حتى القمر جاسوس

جاءت من بحر الرجز حيث التفعيلة الأساسية "مستفعلن" ومشتقاتها

الليل بيز / مستفعلن
حف ع البلد /مستفعلن
زى الكابوس / مستفعلان
الليل جاسوس / مستفعلان
الغيم جاسوس / مستفعلان
حتى القمر / مستفعلن
جاسوس / فعول

غير أن السيد حافظ يلجأ إلى تغيير البحر بعد ذلك إلى "الرمل" حيث التفعيلة الأساسية "فاعلاتن" ومشتقاتها :

يا حبيبتى / فاعلاتن
أنت فين / فاعلان
انتى فين / فاعلان
يا حبيبتى / فاعلاتن

بالطبع لا تخفى علينا أن اللغة الشعرية على لسان "ضياء" لغة من المستوى الثالث أى اللغة العامية المصرية الصرفة.

هذا مثال تطبيقى عملى على اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ ونحن

إذا أوردنا جميع الشواهد التى ندلل بها على تلك اللغة فإننا سنحتاج إلى مجلدات، خاصة إذا اعتمدنا على ذلك التحليل التفتيتى للغة وللنص الشعرى وللكلمة ودورها فى السطر، بل من الممكن لنا أن نتحدث عن مهمة الحرف الواحد وأثره فى الكلمة، ولكننا سنكتفى بضرب مثال آخر أو مثالين ثم ننتقل بعد ذلك إلى الحديث جملة لا تفصيلاً عن تلك اللغة الشعرية.

تقول الفتاة فى مسرحية "الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء ص٢٢" :

"حبنا مازال طفلاً حلو الحديث.. مشرق الرؤيا.. يكتب على رأس الكرة الأرضية بأصابعه الطاهرة التى لم تلمس الحرام.. أنا إنسان.. أريد طفلاً يحمل ملامحك.. أريد منك أطفالاً كثيرين.. عيونهم مزيج من الوعى والثورة"

هنا مستوى اللغة هو المستوى الأول "اللغة العربية الفصحى" لكننا لا نجد الموسيقى أو الإيقاع الذى وجدناه فى المثال السابق.. هنا خليط من التفعيلات التى لا نستطيع ردها إلى بحر معين أو تفعيلة معينة، وأرجو ألا تخدعنا سلامة التفعيلتين.

حبنا ما / فاعلاتن

زال طفلاً / فاعلاتن

لأننا سنجد أن التفعيلة الثالثة حلو الحديث / مستفعلاتن

ثم السطر الثانى :

مشرق الـــ / فاعلن

رؤيا / فعلن (بتسكين الغين)

أو مشرق الرؤ / فاعلاتن يا / فع أو فا أو تن

ثم السطر الثالث :

يكتب / فاعل بضم اللام أو الباء

على رأ / فاعلن

س الكرة الـــ / مستعلن

أرضى / فعلن (بتسكين العين)

وهكذا خليط من الفعيلات التى لا نستطيع أن نردها إلى بحر معين أو تفعيلة معينة كما سبق القول.

إذن فلنترك لعبة الأوزان فى هذا المثال ولنتجه اتجاهاً آخر، اللغة هنا لغة ورد، وحب وحلم فهى تتسم بالتفاؤل والإشراق والأمل، الأمل فى الثورة التى ستقلب الأوضاع وتصححها وتعيد الوجه الحقيقى للبلاد. الأمل فى الغد، الأمل الذى يجلب معه الإرادة القوية النابعة من الوعى السليم للثورة وللأشياء.. لذا كانت الفتاة تحلم بأطفال كثيرين لأنهم هم المستقبل، إذن الكلمة هنا لا داعى لأن تكون رصاصة أو بندقية ولكنها هنا الكلمة الوردة الكلمة الطيبة الكلمة النقية.. الكلمة المشرقة.

ولكن هل نستطيع أن نقول إن التدفق الشعرى أو اللغة الشعرية قد هربت بعض الشىء من المؤلف.. اقرأ معى السطر "يكتب على رأس الكرة الأرضية بأصابعه الطاهرة التى لم تلمس الحرام أنا إنسان"

ألا تجد أن "التى لم تلمس الحرام" جاءت نافلة هنا أو جاءت دخيلة على ذلك التدفق الشعرى الذى كان يجرى على لسان الفتاة فى هذا الجزء.

أعد القراءة مرة أخرى بدون تلك الكلمات.

"يكتب على رأس الكرة الأرضية بأصابعه الطاهرة أنا إنسان"

إذن لم يكن هناك داع لقول " التى لم تلمس الحرام" لأنها أخرجتنا من ذلك التدفق الشعرى إلى تلك التقريرية الفجة التى أخرجتنا بدورها من ذلك السياق الشاعرى الجميل، من ذلك الحلم الوردى الهادئ إلى اسفلت اللغة النثرية، فوقعنا على هذا الأسفلت فاقدين القدرة على الاستمرار مع الحوار.

إن من يقرأ مسرح السيد حافظ سيجد أن مسرحيته "ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى" من أنضج أعماله سواء من ناحية المعالجة أو من ناحية الصياغة الفكرية أو استخدام الرمز أو العودة إلى الماضى واستلهام أو

استثمار التراث الدينى فى معالجة الموضوع.

لكننى أخشى أن اتكلم عن اللغة الشعرية بل القصائد الشعرية التى جاءت أو وردت على ألسنة أبطال هذه المسرحية ذلك أن المسرحية عمل مشترك بين السيد حافظ والشاعر / محمد يوسف، لكننا وقد عرفنا كيف تجرى اللغة الشعرية فى قلم السيد حافظ خاصة فى عدم التزامها بالتفاعيل أو البحور أو الإيقاعات فإننا نستطيع أن نفرق بين جهد محمد يوسف فى هذه المسرحية وجهد السيد حافظ.. وعلى سبيل الاعتقاد وليس الإجزام اعتقد أن الأغنية التى جاءت على لسان المغنية فى هذه المسرحية ص ٣٨ ما هى إلا من إبداع محمد يوسف.

"بفتنتى وجسدى
من ها هنا للأبد.
أخفيك من غدر الزمان
أخفيك من غدر المكان
يا سيدى " أبو المجون "
قلبى متيم مفتون
أخفيك فى عينى
يا قرة العين
وما عليك من غد
أخفيك من أحداثه
بفتنتى وجسدى
يا سيدى وتاج رأسى
نعم على صدرى
ثم ارتشف من ثغرى
حلاوة الخمر
فافرح معى

من ها هنا للأبد
بفتنتى وجسدى
يا سيدى.. وتاج رأسى.

وليس غريباً على مسرح السيد حافظ الذى يدين الواقع ويدعو إلى الثورة عليه من أجل مستقبل أفضل ومن أجل حياة يسودها الاحترام المتبادل بين السلطة والشعب بين الحاكم والمحكوم، ليس غريباً أن تأتى فيه مثل هذه الأغنية السابقة التى تدعو إلى التكاسل والانغماس فى الشهوات والنزول إلى درك اللذة السريعة التى تؤدى فى النهاية إلى التقاعس عن تأدية الواجب الوطنى والإنسانى وعن تلبية ما يمليه علينا الضمير.

ليس غريباً أن تأتى مثل هذه الأغنية فى مسرح السيد حافظ وذلك لإبراز المعنى المضاد الذى يريد أن يؤكد عليه المؤلف؛ فاللوحة إذاً كانت كلها بيضاء قد لا يكون لها معنى.. أما عندما نضيف نقطة سوداء وسط هذا البياض فقد تكون هناك معان وأشياء يمكن أن تقال.

وهذا بالفعل ما يود أن يقوله السيد حافظ حينما ضمن هذه الأغنية عمله المسرحى هذا.. فهو يريد أن يؤكد على الانغماس فى الشهوات الذى تتردى فيه السلطة الحاكمة تاركة الشعب نهب الجوع والعطش والضياع والقلق والعراء، فى نفس الوقت الذى تغنى فيه المغنية هذه الأغنية الفاسقة السابقة، يغنى الكورس آلام الشعب وأحزانه ويبكى ضياعه وقلقه وعرائه.. وعلى سبيل المثال ما جاء بصفة ١٣ حيث يغنى الكورس :

يا عبيد الأرض
يا كل الرعاه الطيبين.
يا نفير الشرطة فى السجن البعيد.
يا صفوان المحتاجين المساكين
والعرايا
والضحايا

يا كل المنبوذين
الصاعدين الهابطين فى مملكة الحق والباطل انتبهوا
سلوه عن بشارة الغد.
عن أحلام الضائعين الجائعين.
يا أبا ذر.. تموت غريباً
هل تموت غريباً يا أبا ذر"

وفى الوقت الذى يقول فيه "أبو المجون" رمز السلطة الفساد للراقصة:
فمك مثل النور
أنشده ينشدنى
أخذه من فمى
حتى ينبثق الدم

وفى الوقت الذى يقول فيه "خبير التعمية" والذى يمثل المخابرات بكل أساليبها غير الشريفة وبكل حقارتها وعنفها وبذاءتها فى الوقت الذى يقول فيه للملك أو لأبى المجون رمز السلطة والتسلط والفساد والقهر:

"إنها فتاة ريفية
أمها أندلسية.
فاتنة شرقية.
لطيفة ندية.

مولاى.. استخدمناها فى بعض الأمور السياسية فنجحت، وكانت ذكية لماحة.. تستطيع أن تستخدمها مع بعض زوار المدينة لمعرفة ما تبطنه الميمنة والميسرة.. وستكون لفراشك جسداً دافئاً ولليلتك متعة خالصة".

فى مثل هذا الوقت ومثل هذا الزمن.. تهب الرياح الشريفة ويأتى الفكر الإنسانى بكل نقاوته وطهارته وحلاوته.. وتأتى المعانى السامية على لسان زوجة أبى ذر لتحقق نوعاً من المقابلة أو التضاد أو الصراع الدرامى فى العمل، تقول زوجة أبى ذر لسيدها :

يا سيدى
ومنبت الفكر الشريف.
يا حلم الرجال الخصيب.
ومنبت الفكر الشريف.
تسلقت أفكارك حوائط البيوت الضيقة المختنقة.
وسقوف الأكواخ.
بين كل حانة وحانة مسجد
وبين كل لص ووال جمع من الفقراء والمساكين.
وبين الحق والباطل سجون الجلادين.
وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء.
بلا طعام والموائد تمتد فى حدائق القصور الغناء
بأطيب الطعام.
وأنت هنا.. نشرب رملاً وتأكل رملاً هنا
إلى جوارى
وهناك فى المدينة
بين كل رجل ورجل من الشرطة السرية
وبين صوتك وصوت الناس
التضليل والضلال المبين
وبين كل مضغة ومضغة من الطعام قلق المجاعة.
يا شريداً.. استيقظ.
يا "أبا ذر" يا غريباً، منفياً.
حدق فى الأفق الأزرق واستيقظ
ويقول المؤدى وهو الضمير الصاحى هنا :
يا جميع الناس
لابد أن تقاوموا

لابد أن تزاحموا
حذارى أن تساوموا
فالسن بالسن
والعين بالعين.
تدافعوا لتدفعوا الظلام.
ولا تخافوا سطوة الظلام.
فكلكم راع وكلكم رعية للحق والحرية.
والسن بالسن.
والعين بالعين.
فقاوموا
وزاحموا
ولا تخافوا سطوة الحراس.
يا فقراء.
يا جميع الناس.

إذن يتضح لنا إنه عندما استعان السيد حافظ بهذا الكلام الساقط المسف على لسان المغنية أو "أبى المجون" أو المغنيات القيان.. فإنه بذلك يقوى من عنصر الصراع الدرامى فى لغته وفى مسرحه، فلكى نعرف قيمة اللون الأبيض أو قيمة ضوء الشمس لابد لنا أن نتعرف على اللون الأسود أو على الظلام الدامس ولكى نعرف قوة الحق وحلاوة الحرية لابد لنا أن نعرف ما هو الباطل وكيف يكون القمع والإرهاب، حتى نستمتع بالحق والحرية وفى حالة تحقيقها.

وإذا كانت مسرحية "ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" تؤكد على هذا المعنى السابق فإن مسرحية "حكاية مدينة الزعفران" تؤكد أيضاً على مثل هذا المعنى حيث مقبول المناضل أمل الشعب فى الخلاص والذى تجرى على لسانه المعانى والحكم من أجل الفقراء البسطاء ومن أجل زرع وحصاد

الوعى فى تفكيرهم، ولكن السلطة أيضاً له بالمرصاد والمخبرون السريون دائماً وراءه، عيونهم وراءه، أقدامهم وراءه كالقدر المحتوم، كالقضاء، ويظلون وراءه حتى ينجح وزير الشرطة فى إقناع الوالى بأن يعين – مقبول – خادماً للعامة حتى يضرب به العامة فيهتفون بسقوطه ولأنه يدخل السلك المنافق فإنهم يكتمون أنفاسه أكثر وأكثر.. وهذا تقليد عصرى متبع فى الحكومات الآن حينما يريدون أن يتخلصوا من مفكر له فكره الحر ويعيش مشاكل الشعب وأزماته بكل صدق ووعى، فإنهم لا يجدون أمامهم من طريقة إلا تنصيبه وزيراً أو محافظاً أو نائباً أو.. يجبرونه على اتباع أساليبهم فى المراوغة والتسويف والمماطلة إلى أن يكرهه من كان يتبعه وينادى بسقوطه من كان يبايعه.. وهذا بالفعل ما حدث لمقبول عبد الشافى الذى هو طيب مثل العصافير.. والنهر مثل قلبه يعطى الكثير والضوء مثل كلماته.. والذى هتف بسقوطه الشعب قرب نهاية المسرحية، مما حدا بالوالى أن يقول : لقد قررنا عزل مقبول عبد الشافى من منصب خادم العامة حتى ترضى العامة، وحينما يقول مقبول بعد خلعه :

أنا من الناس.

يقول له.

الكورس : لا.. يا خادم العامة لست معنا وحينما يتساءل من منكم معى لا يجد إلا زوجته التى تقول له أنا معك يا مقبول.. أما الشعب والكورس هنا فيقول لا.. إنت خادم العامة المخلوع.. معلنين بذلك رفضهم له مما يحدوا بالوالى لأن يصدر أوامره بالقبض عليه بعد أن نجح فى إحكام العداء بينه وبين الشعب الذى كان يدافع عنه من قبل.

منتهى الصدق الفنى والصدق الواقعى يقدمه لنا السيد حافظ فى هاتين المسرحيتين "ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" و "حكاية مدينة الزعفران" بهاتين المسرحيتين يثبت لنا السيد حافظ مدى معايشته للواقع بكل عفويته

وبكل شوقه أيضاً للخلاص من سيطرة الحاكم الطاغوت، الحاكم اللاهى فى كل زمان وكل مكان.

اللغة الشعرية فى هاتين المسرحيتين تتراوح بين كونها لغة تفاؤل فى المستقبل، ولغة حزن من الواقع المعايش، هذا بالنسبة للشعب ومفكريه، أما بالنسبة للطبقة الحاكمة فهى تتراوح بين التهديد والوعيد أحياناً وبين الترغيب والخداع والمماطلة أحياناً أخرى وبين الفسق والفجور والإشارات الجنسية أحياناً ثالثة.

والمسرحيتان تكادان تكونان نسيجاً واحداً من حيث اللغة ومن حيث الشخصيات ومن حيث الأحداث والتصرفات أيضاً.. ففى الأولى نجد "أبا ذر" وفى الثانية "مقبول عبد الشافى" وكلاهما رمز مجسد للأمل والخلاص، وفى الأولى نجد السلطان "أبو المجون" وفى الثانية نجد "الوالى" وفى كلاهما يمثلان السلطة الغاشمة المتسلطة المستبدة فى حكمها وفى رأيها، القابضة على الأشياء بالحديد والنار، وفى الأولى نجد الكورس: صوت الشعب، وفى الثانية أيضاً نجد الكورس: صوت الشعب، وفى الأولى حاشية السلطان الممثلة فى كبير الحراس وأفراد الشرطة وخبير التعمية والملثمين أى المخبرين السريين وفى الثانية نجد حاشية الوالى ممثلة فى رئيس الشرطة وأفراد الشرطة والحراس.

أما المضمون الذى يعالجه السيد حافظ فى كلتا المسرحيتين فهو تحقيق مزيد من القبضة النارية عليه فى حالة ما إذا خرج صوت أمين ينادى بإعطاء الشعب حقوقه الضائعة فى متاهات وسراديب وعفونة القصور.

أيضاً طريقة المعالجة تكاد تكون متقاربة فى كل من المسرحيتين.. فى مقدمة مسرحية "ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" يقول السيد حافظ :

"تقع أحداث هذه المسرحية فى دولة "فردوس الشورى" الفردوس الأخضر سابقاً أى إنها دولة ليس لها موقع جغرافى فى خريطة العالم لأنها دولة تقع على حدود اللازمان واللامكان بمعنى أنها دولة معنوية تظهر فى

عصور التخلف والعجز والقهر والهزيمة.. إذن فهى دولة موجودة فى كل زمان ومكان بحكم الواقع وإن كانت معلقة على حافة اللازمان واللامكان بحكم التصور الذهنى.. ".

وسنجد أيضاً أن الكلام نفسه ينطبق تقريباً على مسرحية "حكاية مدينة الزعفران" فهى ليست محددة بمكان بذاته ولا زمان بعينه.

وإن كان اسم "أبو ذر الغفارى" وقول مقبول "يا حبيبى يا رسول الله ص ٣٣" يقول إن المكان مكان إسلامى والدولة التى تجرى فيها هذه الأحداث دولة مسلمة. ولكن هل يعيب الشاعر أن يقول قصيدتين فى موضوع واحد ومن نفس البحر؟

إن هذا يؤكد شيئاً هاماً، يؤكد مدى إلحاح هذا الموضوع على الكاتب أو الشاعر ومدى ما يعانيه من جراء هذا الموضوع.. لذا فإنه عندما يظن إنه عبر عنه فى عمل شعرى يكاد يكون متكامل لا يلبث أن يكتشف إنه مازال عنده الكثير لكى يقوله عن نفس الموضوع وبنفس الطريقة تقريباً.

إذن لا غبار لأن تكون المسرحيتان تتحدثان عن موضوع واحد أو تكونان امتداداً لنفس الموضوع. وسنقتطع هنا أمثلة لما جاء على لسان بعض الشخصيات المتقاربة فى دورها لنؤكد على التقارب فى اللغة بين شخوص المسرحيتين.

يتساءل السلطان "أبو المجون" فى مسرحية "ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى ص ٥٧".

كيف نعزله عن الناس؟

وكيف نكس قامته.

هل ننفيه مرة أخرى؟

هل نغريه بالسلطة؟

هل نعطيه جاهاً ومنصباً؟

هل نبعده عن الفقراء حتى يفقد حزبه؟

خبرونى ماذا أصنع.. ؟

ويكون الحديث عن "مقبول عبد الشافى" بين الوالى والوزير فى مسرحية "حكاية مدينة الزعفران ص ٥٠"

الوزير : وبعد؟

الوالى : لابد من قهره.

الوزير : هل يمكننا تعيينه فى منصب ما؟

الوالى : كيف؟

الوزير : افهمنى.

الوالى : كيف؟

الوزير : نضع منه "سلطة" يصبح داخل اللعبة لا خارجها.

الوالى : معقول دعنى أفكر.

ثم يستكمل الحديث ص ٥٥ وبعد أن قتل خادم العامة فلاحاً :

الوزير : هذه فرصتنا.. مقبول.

الوالى : ماذا .. من؟

الوزير : مقبول عبد الشافى.

الوالى : لا يمكن.

الوزير : هذا الثورى اللامع.

الوالى : لا يمكن.

الوزير : مولا نضرب عصفورين بحجر واحد.

الوالى : (يفكر).. هل تظن.. ؟

الوزير : نرضى الناس وأنفسنا ونتخلص من الاثنين.

الوالى : وإذا لم يعقل.

الوزير : نعزله بقرار سياسى.

الوالى : أفكر.

يقول " أبو ذر " ص ١٦ :

أبو ذر :لا.. لا.. لم يكن الجوع ولم يكن الفقر

(يقف يدور حولهم)

لا لا يا أصحابى

الخوف.. الخوف هو الذى أصمكم وأخرسكم.. لقد رأيته بعينى.. يدخل بيتكم فى الليل

مدعياً إنه من رجال الشرطة السرية

مدعياً إنه من رجال العيون السرية

جئت

لأنذركم

إنه عصر الموت للروح

هل تدركون يا أصحابى كيف ينفيكم الخوف وانتم فى بيوتكم تتضورون جوعاً.

وتنامون على الحزن والفقر والحاجة؟

ويقول "مقبول عبد الشافى " ص ٤٣.

انتظرت الناس فى كل وقت حتى فى الحلم كنت أخاف أن يكون شخص ما يراقبنى.

وفى نهاية مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى" يقول الكورس :

لا.. "أبو ذر" لم يمت.. إنه حى بين الناس.. إنه بينكم أيها الناس انظروا.. ها هو "أبى ذر".. فتشوا عنه.. إنه بينكم.. "أبو ذر" بينكم فتشو عنه.. واحموه.. إنه بينكم..

أبو ذر بينكم ايها الناس.

أبو ذر بينكم ايها الناس.

وفى نهاية مسرحية "حكاية مدينة الزعفران" يقول الكورس :

وظل الناس يحكون مات مقبول.

وتقول الزوجة : لا.. إنه حى فى مكان ما

إنى انتظره.
أبحث عنه فى كل مكان
الكورس : ميت أم حى
حى أم ميت.
مات عاش
الحرام بين والحلال بين..
يا أمه ضحكت من جهلها الأمم.. الح.

وربما هذه الأمثلة التى سقناها لا نجد فيها ذلك التكثيف فى اللغة الشعرية ذلك الذى تحدثنا عنه عند اتفاقنا على مدلول اللغة الشعرية التى سوف نتحدث عنها ولكنا لم نسق هذه الأمثلة للتدليل على ذلك التكثيف ولكن للتدليل على نوعية اللغة التى تجدرى على ألسنة الشخوص التى تؤدى أدوارها المتشابهة فى هاتين المسرحيتين.

والآن دعنا عزيزى القارئ ننتقل إلى الحديث عن نقطة أخرى فى مسرح السيد حافظ وهى استخدامه للأمثال الشعبية وللآيات القرآنية والأحاديث النبوية بل واستفادته من التراث الشعرى العربى القديم وتضمينه عباراته الشعرية ومثل هذه الاستخدامات قد استفاد منها الشاعر المعاصر فنراه يضمن مسرحياته بعض الآيات القرآنية أو الأحاديث النبوية أو آبيات لشاعر عربى قديم أو أسطورة عربية – أو أجنبية – ولو كان المكان يسمح لسقت الكثير من الأمثلة الشعرية التى ندلل بها على ذلك.

عن الأمثلة الشعبية أو التراث الشعبى يقول د. إحسان عباس فى كتابه الهام "اتجاهات الشعر العربى المعاصر عالم المعرفة – ٢- الكويت" يقول : للتراث الشعبى ميزة هامة لأنه تراث قريب حى، وحين يلجأ إليه الشاعر لا يحس إنه مثقل بما فى الماضى الطويل من خلافات ومشكلات.

يقول أيضاً فى نفس الوضع "وتكمن الجاذبية فى التراث الشعبى فى إنه يمثل جسراً ممتداً بين الشاعر والناس من حوله، فهو بذلك يؤدى دور

المسرحية – إلى حد ما – فى إيقاظ الشعور القومى و إبقائه حياً.. "
وفى كتابه "فلسفة المثل الشعبى" – المكتبة الثقافية – ١٩٣ – القاهرة – يقول الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ص ١٠: خلال النضال الاجتماعى والسياسى على طول مراحل التاريخ الذى كان دائماً تاريخ طبقات حدثت وفقاً للبناء الاجتماعى تحديدات طبقية للثقافة والفكر وكانت القواعد الشعبية لا تكاد تعثر على أوليات الوسائل للحصول على مستوى ثقافى يصلح فى إيجابية وسرعة لتقوية موقفها، اللهم إلا ما تقوم به المؤسسات الدينية من تلقين دروسها بقصد التوجيه الأخلاقى المحض، وكان لابد من ظهور لون من ألوان الثقافة يمثل عقلية ووعى وأفكار الطبقات الشعبية.
ويقول الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة.. والمثل كأى مظهر من مظاهر الفكر الشعبى هو موقف صادق يختزن وجهة نظر قد لا تكون فى الامتداد الأيديولوجى السليم ولكنها تحمل غبار التجارب الاجتماعية المادية، والمثل كتعبير يصوغ الموقف المادى بلا وساطة نظرية"
ومن هنا فإنه ليس غريباً أن تتخلل اللغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ بعض الأمثال الشعبية التى يحتاجها الموقف أو سياق الحديث ونضرب هنا بعض الأمثلة لمثل هذه الأمثال الشعبية :
تقول "روحية" فى مسرحية "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث ص ٤٨" وعلى رأى المثل : من حبنا حبناه وصار متاعنا متاعه.
ويرد عليه زكى مكملاً : ومن كرهنا كرهناه ويحرم علينا اجتماعه.
وفى مسرحية "هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك" يقول شحاته المثل المشهور :
"على قد لحافك مد رجليك"
وفى مسرحية "حبيبتى أنا مسافر والقطار إنت والرحلة الإنسان ص ٥٦" تأتى لقطة ذكية من التراث أو الفلكلور الشعبى المصرى وهى:
أزهار : شابه يا شابه.

هدى : نعم ورده.

أزهار : جوزك فين؟

هدى : فى المدينة.

أزهار : بيجيب لك إيه؟

هدى : عسل وطحينة.

أزهار : ادينى حبه (أو لحسه)

هدى : خشى خدى.

أزهار : الكلبة تعضنى.

هدى : ما تخفيش.

أزهار : هاتى إيديك.

هدى : خدى.

وتأتى هذه اللقطة من الفلكلور أو التراث المصرى وسط حديث أزهار مع هدى وكأنهما تحلمان وهما موجودتان داخل الملجأ – بعالم الطفولة وألعاب الطفولة ولا يكتفى السيد حافظ باللجوء إلى التراث الشعبى العربى القديم فمن المعروف فى تراثنا الشعبى العربى أن هناك المستحيلات الثلاثة: الغول – العنقاء – الخل الوفى.. ولكن لم يعرف على وجه التحديد ما هى مواصفات أو شكل الغول فى الأفلام أو التمثيليات أو الحواديت أو الحكايات يأتى على أنه حيوان هائل عملاق يستطيع أن يقهر أية قوة أمامه مهما كان حجم هذه القوة ومقدرتها، ولكن السيد حافظ فى مسرحيته "الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب ص ١٥٦" يعطينا صورة مجسمة عن الغولة الجديدة فهى (شعر) أصفر وعيون خضرة ووشها لون القمر.. قمر وعينها شمس الصبح اللى مكسوفة.. وماسكه فى ايديها سلة مليانة دولارات ذهب ترميها وهى ماشية عربية الجنون والخلق مش حاسة إن الدينارات تبلع ايدين اللى يلمسها بتسلب عقول الخلايق) هذه هى الغولة أو أمنا الغولة فى العصر الحديث كما يتصورها

السيد حافظ.

أما بالنسبة لتوظيف التراث الدينى من آيات قرآنية وأحاديث نبوية فى مسرح السيد حافظ فقد لاحظناه على لسان بعض الشخصيات فى بعض المسرحيات نذكر منها على سبيل المثال : قول أبى ذر ص ٢٦ من مسرحية ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى "لقد سمعت رسول الله (صلعم) يقول :

ليموتن رجل منكم بغلاة من الأرض تشهده عصبة من المؤمنين.

أو قول الملثم (٣) ص ٤٨ : مصيرهم السجن "وبئس القرار" أو قول المؤدى ص ٥٧ : كلكم راع..

أو قول الأمير فى مسرحية "حبيبتى أميرة السينما" ص ٢٠٢ : وكنت نسياً منسيا، أو قول حنفى فى مسرحية "حبيبتى أنا مسافر.." ص ٧١ : دثرينى.. دثرينى..

أو قول مجيدة ص ٣٨ : اقسم بالشفق.

أزهار : والقمر إذا غسق.

عائشة : واليوم الموعود.

هدى : وشاهد ومشهود.

الجميع : والنار ذات الوقود.

أو فى قول شحاته فى مسرحية "هم كما هم وليس هم الزعاليك" ص١٨٢: ولكل أجل كتاب.

ونحن لا نستطيع أن ننسى ذلك الحديث الصوفى الذى يذكرنا بأهل الأحوال والمقامات والذى جاء على لسان راوية فى مسرحية "الحانة الشاحبة العين تنتظر.." ص ١٨٨ حيث تقول فى جزء منه :

"بجزء من نوره المقدس فى داخلى.. سرى فى جسدى من خلال روحى كان عذباً عذوبة فجر الصيف البارد.. كان حنوناً كرعشة الربيع كعذارى.. كانت همساته أنغام البشر كلهم.. "

وبالنسبة لتوظيف التراث العربى القديم من شعر وخلافه نجد على سبيل المثال أن السيد حافظ يستعين أو يستثمر صوراً من حياة أبى ذر الغفارى الصحابى الجليل فى مسرحيته "ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" وإنه يستعين بشطر من بيت لأبى الطيب المتنبى : "يا أمة ضحكت من جهلها الأمم".

* * *

وهكذا يستفيد السيد حافظ فى مسرحه بأقصى ما يمكن استفادته من الحياة، من الأمثال الشعبية، من القرآن الكريم والأحاديث النبوية، من التراث الدينى والصوفى والعربى القديم والحديث، بكل ما يحدث حوله من أحداث وآراء وأفكار.. إنه يعيش الحياة بكل مظاهرها بكل عنفوانها بكل تناقضاتها لذا فإن هذا كله يظهر فى مسرحه بدون أدنى افتعال ودون أدنى تكلفة.. لماذا؟

لأنه إنسان صادق مع نفسه، مع قلمه، مع الآخرين.. لذا جاءت لغته مناسبة لكل شخصية تجرى على لسانها هذه اللغة.

وإذا كانت هناك أشياء وأشياء لم نتحدث عنها فى مسرح السيد حافظ وفى لغته الشعرية فالعذر أن ضيق المساحة لم يسمح وإن شاء الله لنا لقاءات حول مسرح السيد حافظ ليس فقط حول اللغة الشعرية فى مسرحه ولكن الحياة فى مسرحه.

أحمد فضل شبلول

جريدة الثورة عددى ١٢ /١٩

أكتوبر ١٩٨١ – اليمن الشمالى

دراسات فى المسرح السياسى
نكسة ١٩٦٧ والقضية الفلسطينية
فى مسرح السيد حافظ
بقلم : شنايف الحبيب

نموذج مسرحية
٦ رجال فى معتقل ٥٠٠/ب شمال حيفا

المسرح فى زمانى ومكانى يرصد الفكرة الإنسانية من خلال الكلمة والحوار المسرحى والحدث والشخصيات وما إلى ذلك.. ولما كان المسرح يعكس كل التناقضات الفكرية والسياسية والاجتماعية التى تعرفها المجتمعات على اختلاف شرائحها. كان لابد وأن يخضع لجدلية التأثير وبين الفكر والمجتمع. بمعنى آخر فإن تطور المسرح يعزى لتطور المجتمعات لأنه كلما ازدادت الحياة تعقيداً إلا وازدادت الحاجة إلى شكل مسرحى يستجيب للوضع الجديد.

والمجتمع المصرى كغيره من المجتمعات عرف مجموعة من النكسات أثرت سلباً على واقعه ولعل أهمها هزيمة حزيران ١٩٦٧، التى امتد تأثيرها إلى الحياة المسرحية حتى أصابها نوع من الركود والتردى. إلا أن الله اختار لهذا المجتمع مجموعة من أبنائه المخلصين ذوى الضمائر الحية والغيرة الوطنية الذين حملوا على عاتقهم مسئولية النهوض بالحركة المسرحية بعد النكسة. ويأتى على رأس هذه القائمة السيد حافظ الذى وقف كالطود الشامخ رافضاً الهزيمة ومصراً على تجاوزها. إذ عمل على تطليق الأشكال المسرحية البالية التقليدية واستبدالها بأخرى جديدة. فأنتج لنا لأول مرة المسرح التجريبى فى مصر بالمعنى الأعلى لكلمة التجريب على حد قول نجيب قرشالى : السيد حافظ هو إحدى العلامات المميزة فى المسرح العربى اعتبره النقاد المسرحيون رائداً للمسرح التجريبى، فهو أول من قدم المسرح التجريبى فى مصر من خلال مسرحيته المعروضة كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى.. [٤٣٠]

فقد أصر السيد حافظ على هذا النوع من المسرح محملاً إياه رؤية جديدة بالوقوف مع الإنسان المقهور المهزوم الذى فرضت عليه كافة

---

(٤٣٠) نجيب قرشالى "رأيان فى مسرح السيد حافظ" الشكل فى مسرحياته ينمو بشكل طبيعى "الطليعة الكويتية العدد غير معروف السنة ١٩٨٣.

أنواع القهر والظلم الاجتماعية والسياسية، وهو ما يفسر لماذا سخط السيد حافظ، وهذا السخط عنده شمل الكتابة وكل المواصفات الحضارية والاجتماعية والسياسية، لذا نجده يدعو إلى التمرد والثورة لدرجة جعلت البعض يعتبر مسرح السيد حافظ ينتمى للمسرح الثورى. والحقيقة أنه أحب تراب الوطن وانحاز للفقراء والمحرومين والحزانى، فرفض الحجر على الفكر ومنع الجرائد، إنه الطائر الصادق باسم الحرية والديمقراطية والوحدة. إنه كما قال شادى ابن خليل.. أحد المناضلين الحقيقيين الذين ساهموا بالكلمة الحقيقية، الكلمة الطلقة وذلك لخدمة القضايا الجماهيرية ورفع المعاناة عن كاهل الشعوب المغلوبة على أمرها.(٤٣١)

لهذا وذلك ظل السيد حافظ منسياً ومهمشاً إن صح التعبير فى زمن الانفتاح الساداتى، زمن الردة، زمن الارتزاق بالفن وتشويه الثقافة ومسخها، ومما زاد من شدة الحصار المضروب عليه وجوده فى الإسكندرية بعيداً عن القاهرة والبعد عن القاهرة كما قال أحد الدارسين(٤٣٢) يعنى البعد عن مركز السلطة السياسية والثقافية والفكرية.. كل هذه العوامل جعلت السيد حافظ يكاد يكون مجهولاً لدى طبقة عريضة من المثقفين فى الوطن العربى – خاصة هنا فى المغرب.

ومساهمة منى فى إعطاء هذا الكاتب حقه والتعريف به وبتجربته المسرحية وبرؤيته الجديدة المميزة فى عالم المسرح العربى، فإنى أقدم بحثى هذا وهو دراسة تحليلية لإحدى مسرحياته المعنونة بـ"ستة رجال فى معتقل بـ/٥٠٠ شمال حيفا".

وحتى يكون بحثى هذا مستوفياً فإنى سأعمل على تقسيمه إلى

---

(٤٣١) شادى ابن خليل "النقد فى مسرح السيد حافظ ج ا" النقد الإنسانى فى مسرح السيد حافظ عن مكتبة مدبولى مصر ص ٩٥.
(٤٣٢) إبراهيم عبد المجيد "مسرح السيد حافظ حالة من التمرد والتحريض الحضارى" ص ٢٢١.

بابين وخاتمة، والباب يشمل فصلين، سأحاول فى الباب الأول أن أرصد التجريب فى مسرح السيد حافظ حيث سأقف فى الفصل الأول عند الحركة التجريبية فى المسرح المصرى خلال السبعينات، أما فى الفصل الثانى فسأتحدث عن موقع السيد حافظ داخل هذه الحركة التجريبية، وفى الباب الثانى سأقف عند دراسة المسرحية وسأعالج فى الفصل الأول القضايا التى أثارتها المسرحية، وفى الفصل الثانى سأتناول الجانب الجمالى أما الخاتمة فستكون بمثابة تقييم عام للبحث ككل.

وأنا مقبل على هذا العمل أجد نفسى محاصراً بمجموعة من الصعوبات – خاصة وأنى أقدم لأول مرة على عمل بمثل هذا الحجم – لعل أهمها قلة الدراسات التى تناولت مسرح السيد حافظ، ولكن بإشراف الأستاذ مصطفى رمضانى على بحثى هذا – والذى أعتز بإشرافه – فإن كل الصعوبات ستتبدد وتتلاشى نظراً لخبرته الكبيرة وتعامله القريب مع المسرح باعتباره باحثاً وناقداً مسرحياً. لذا فإن توجيهاته ونصائحه ستكون لى أهم مرجع وخير سند بل ستكون بمثابة مواقف نقدية مهمة اعتمد عليها.

تمهيـــــــد

لا يمكن تقييم الفن فى أى مرحلة من المراحل، أى الحكم عليه بالجودة أو بالرداءة، بالتطور أو بالجمود (شكلاً ومضموناً) دون النظر إلى المراحل التى سبقته، لذا فإننا عندما نتناول المسرح التجريبى فى مصر خلال السبعينات، يتحتم علينا الرجوع إلى الوراء قليلاً لنعرف المستوى الذى استطاع المسرح العربى بلوغه فى الستينات، فبغير هذه العملية التى لاشك فى نجاحها لا يمكن بأى حال من الأحوال أن نصدر حكماً موضوعياً فى حق هذه المرحلة.

لا يختلف اثنان فى أن المسرح المصرى سجل أخصب مراحل حياته وأجملها خلال الستينات، لاعتبارات تتعلق بهذه المرحلة، ذلك أننا عندما نتحدث عن أى إنتاج فكرى أو فنى لابد وأن نرصد العلاقة التى تربطه بالواقع الذى ظهر فيه، باعتبار أن العلاقة التى تربط الفكر بالواقع الذى ظهر فيه علاقة جدلية تتصل بحركة الناس وبالوعى وبالثقافة والتكوين النفسى والحضارى.. علاقة وطيدة مباشرة وجدلية متفاعلة مع حركة المجتمع، ولما كانت فترة الستينات فترة حاسمة وخطيرة فى تاريخ أمتنا العربية ومصر بصفة خاصة – لأنها مرحلة الصراع المرير مع العدو الصهيونى – كان لابد وأن تعرف نهضة مسرحية جادة تواكب تحديات المرحلة، كما كان للخطوات الجريئة التى اتخذتها ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فى المجال الاقتصادى والاجتماعى والتى أسفرت عن صدور قوانين يوليو لسنة ١٩٦١ الاشتراكية والميثاق الوطنى لعالم ١٩٦٢ الدور فى تهيؤ المناخ لحركة مسرحية حقيقية صنعت فنانيها ومبدعيها، فأنشأت المسارح فى كل مكان وترجمت الأعمال المسرحية العالمية، وبرزت على الساحة أسماء لامعة أمثال توفيق الحكيم فى الطعام لكل فم، الأيدى الناعمة، ويوسف إدريس فى الفرافير، والمهزلة الأرضية.. وميخائيل رومان الكاتب المتمرد فى الدخان.. ورشاد رشدى وسعد الدين وهبه ومحمود

دياب وغيرهم.

لكن ما كادت فترة الستينات تنتهى حتى خيمت هزيمة ٦٧ بظلامها الدامس على الحياة الثقافية والفكرية ليس فى مصر فحسب بل فى الوطن العربى كله، معلنة ميلاد عهد جديد طرح فيه الإنسان العربى أكثر من سؤال من أجل البحث عن أسباب النصر وتجاوز الهزيمة، إن البداية المأساوية التى شهدتها سبعينات هذا القرن كانت سبباً فى انهيار المسرح العربى، وخاصة المسرح الذى كان يحمل بعض الأحلام والتصورات الإيديولوجية بسبب انهيار الإنسان العربى نفسياً وعسكرياً، كما كانت سبباً فى بروز المسرح التجريبى طمعاً فى تجاوز الهزيمة على المستوى الفنى على الأقل، فقد ظهر جيل جديد من الكتاب يحمل هماً كبيراً: هم الهزيمة المرة وهم الإنسان القلق، وهم الحرب وتحرير الأرض والإنسان.. كل هذه العوامل ستتضافر فى تكوين نفسية وعقلية إنسان ما بعد الهزيمة.

إن مرحلة السبعينات مرحلة حاسمة اتسمت بالعنف والغضب على الواقع، كما اتسمت بالعمل الجاد الهادف الذى يروى ظمأ الإنسان المتعطش للحرية والديمقراطية: حتى كانت هزيمة حزيران ١٩٦٧ التى أبانت عن إفلاس الهياكل السائدة فى المجتمع العربى وبذلك صار التفكير جاداً أكثر فى خلق هوية مميزة للمسرح العربى[(٤٣٣)].

وقد أخذ المسرح المصرى بعد الهزيمة ثلاثة اتجاهات متعاكسة، الاتجاه الأول مثله مسرح القطاع العام، إلا أنه لم يحافظ على النفس الذى انطلق به فى الستينات، أما الاتجاه الثانى فتمثل فى مسرح القطاع الخاص الذى قام بدور خطير فى إفساد الحركة المسرحية، والاتجاه بالمسرح بعيداً عن دوره الإنسانى إلى مخاطبة الغرائز الشهوانية خدمة للزمن الانفتاحى.

---

(٤٣٣) مصطفى رمضانى "نحو تأسيس كتابة مسرحية عربيـــة مغـــامرة" التأســـيس المغربية العدد ٤ السنة ١٩٨٤ ص ٥٩.

أما الاتجاه الثالث فمثله مسرح الهواة الذى قام بنشاط مكثف وايجابى لصالح الحركة المسرحية لدرجة جعلت البعض يعتبره المسرح الوحيد الذى فتح ذراعيه للجماهير فى فترة انهار فيها المسرح بمعانيه العميقة والرسولية والإبداعية، إضافة إلى دوره الكبير فى مقاومة السقوط والتردى، هذا الصنف هو الذى أعطى لنا المسرح التجريبى أو الطليعى. ذلك هو واقع المسرح المصرى طيلة السبعينات، واقع مهزوم لأن الهزيمة عششت فوق رءوس الجميع رؤساء ومرءوسين فنانين ومفكرين.. وكل من يمشى على هذا الوطن – المصرى – حاملاً هم أمته سواء كان مواطناً بسيطاً. أو داخل موقع من مواقع السلطة لكن هل هذا الغبن وتلك الهزيمة ظلتا تلاحق الكل؟ أو لم ينج من مطارقها أحد؟ أو لم يوجد من رفض الهزيمة وأصر على تجاوزها؟ هل مات الحلم فى النفوس وقبر الأمل؟ أو لم يعمل أحد على تطوير تقنيات المسرح ويطرح أشكالاً جديدة بأسلوب يتفق مع الوضع الجديد؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه فى هذا الفصل.

البــاب الأول
موقع السـيـد حـافـظ
داخـل
الحركة التجريبية فى مصر خلال السبعينات

الفصل الأول

الحركة التجريبية فى مصر خلال السبعينات

وجود المسرح التجريبى فى مصر ومنها فى العالم العربى ظل منذ ظهوره محط جدل ونقاش حادين بين كثير من النقاد والدارسين، بين رافض ومؤيد. فهناك من رأى أن ظهور المسرح التجريبى نتيجة طبيعية لموجه الشك والتساؤل التى يطرحها الفنان المسألة تتعلق إذن بإشكالية الهوية فى المسرح العربى هل هناك فلسفة جمالية خاصة بالإبداع العربى؟ هل يملك الفكر العربى استقلاليته المجردة من التبعية للغرب (...) إن مثل هذه الأسئلة وغيرها تبقى مشرعة فى ظل تلك التحديات التى يعرفها المجتمع العربى، وهى نفسها الأسئلة التى ولدت حركة تجريبية جادة فى المجال الدرامى ابتداء من الإبداع مروراً بالنقد وصولاً إلى التنظير(٤٣٤). فقد أحس الفنان العربى وهو يتعامل مع المسرح التقليدى بأن هذا المسرح قد عفا عليه الزمن ولم يعد صالحاً للتواصل بينه وبين المجتمع. كما لم يعد فى مستوى التكثيف مع الواقع الجديد لأن الحياة تزداد كل يوم تعقيداً. فلابد إذن من شكل جديد يتلاءم مع الوضع الطارئ. لذا أصبح لازماً على المغامرة العلمية والتخلص من قيود السلف.

وللتأكيد على البيئة الزمانية يكفى أن أشير إلى أن الفترة التى كتب فيها نعمان عاشور مثلاً مسرحية المغماطيس ليست هى الفترة الزمنية التى كتب فيها السيد حافظ مسرحية "مدينة الزعفران" فالأولى كتبت فى الخمسينات فترة الزعامة الشعبية لعبد الناصر أى فترة التحرر والاشتراكية والثانية كتبت بعد الهزيمة، وشتان بين المرحلتين. والحقيقة أن التجريب ظهرت بوادره وإرهاصاته الأولى خلال الستينات مع توفيق

---

(٤٣٤) مصطفى رمضانى نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مغامرة مجلة تأسيس المغربية – العدد ١ السنة ١٩٨٤ ص ٦١.

الحكيم ويوسف إدريس[٤٣٥]، وإلا فبماذا تفسر وجود مسرحيات مثل يا طالع الشجرة "الفرافير" وأننا ربطنا فكرة التجريب هذه بإشكالية البحث عن الهوية فى المسرح العربى، فقد حاول يوسف يوسف إدريس وهو يبحث عن ذات المسرح العربى أن يتجاوز القواعد التقليدية من خلال رؤية فنية جديدة أو مغامرة إبداعية جديدة إن صح التعبير على مستوى منهج العمل والنص وكذا القضاء المسرحى، وقد اختار من السامر الريفى شكلاً للعرض ومن الفرفور طريقاً للأدوات، هذا التجاوز أو هذا الانعتاق من المقاييس القديمة والدخول فى أخرى جديدة وهو معادلة للبحث عن طريق جديد وفتح أبواب جديدة فى كل ما يتعلق بالعمل المسرحى[٤٣٦]، نفس الشىء يمكن تكراره مع توفيق الحكيم فى مسرحية "يا طالع الشجرة" وهو ما أكده كذلك الدكتور كمال عيد فى ظل اجتياح الآداب العربية التى اجتاحت أوروبا منذ نهاية الأربعينات (١٩٤٩) على يد يونسكو وبكيت وأدموف وأربال وغيرهم، ووصول هذه التيارات الفكرية إلى مصر فى الستينات عرضت بعض الأعمال على خشبة المسرح المصرى، وقدم مسرح الجيب دراما (يا طالع الشجرة) ومن الثابت أن الحكيم قد تأثر بهذا الاتجاه الأوروبى فى أشكاله الفنية فقط وإن لم يستطع التخلص من موقفه الفكرى القديم[٤٣٧]. ولكن الذى يمكن تسجيله عن توفيق الحكيم أنه لم يستطع المزاوجة بين هذا الشكل الفنى الدخيل وموقفه الفكرى التقليدى. ومن ثم ظل عمله ناقصاً ورؤيته مشلولة، قولنا هذا يفضى بنا إلى أن التجريب كشكل فنى ورؤيته الجديدة لم يكتمل فى مصر إلا بعد هزيمة ١٩٧٦؛ لأن

(٤٣٥) الدكتور / كمال عيد "الدراما الاشتراكية" دراسة لانبثاقها وتطورها فى مصر" الطبعة ١ الهيئة القومية للبحث العلمى – الجماهيرية العربية الليبية ص ٣٠٨.

(٤٣٦) جمال الجمل: ندوة لمسرحيين مصريين تحت عنوان "المسرح التجريبى فى مصر تقليد للغرب" الموقف العربى. قبرص العدد ٣٥ السنة ١٩٨٨ ص ٥٢.

(٤٣٧) الدكتور كمال عيد – المرجع السابق ص ٣٠٨.

هذه الهزيمة سوف تؤثر على الأدب والفن والفكر: إن حرب حزيران بما حملته من مرارة الهزيمة والخيبة كان لابد أن تفرز رؤية جديدة وأن تعطى كتابات مغايرة كتابة عنيفة من الواقع الواقف موقف الرافض الغاضب(٤٣٨).

فالتجريب يرتبط بالواقع وبمن يصنع هذا الواقع؛ يقول عبد الكريم برشيد : إن التجريب كتعبير فنى فكرى هو بالأساس محاكاة للتغير الواقعى اجتماعياً ونفسياً سياسياً وفكرياً، ومن هنا يكون للتجريب الغربى معنى لأنه ثورة تسير بمحاذاة ثورات أخرى يمكن حصرها فى الثورة السياسية والصناعية والدينية والفكرية(٤٣٩). فالتجريب إذن هو الموازى Parallele لسلسلة الثورات والمتغيرات التى تشهدها المجتمعات على جميع الأصعدة. لذا اعتبره عبدالكريم برشيد بمثابة ثورة فى العالم الغربى تساير ثورات أخرى فى الميدان السياسى والصناعى والدينى والفكرى، والحقيقة أننا عندما نتكلم عن التجريب فى العالم الغربى يمكن أن ننظر إليه من زاويتين، تطور الفكر الغربى من جهة والحرب العالمية الثانية من جهة أخرى، إن أهم فكرة يقوم عليها الفكر الغربى هى تمجيد حرية الإنسان على المستوى الاجتماعى والسياسى والاقتصادى، فالإنسان حر فى التفكير وفى التغيير والملكية هذه الحرية ستجعل الإنسان الغربى يطرق كل الأبواب فى كل المجالات دون الخوف من أى رادع دينى أو أخلاقى مستنداً على الشعارات التى رفعتها الثورة الفرنسية، من جهة أخرى فإن هذا الفكر خاصة بعد الثورة الصناعية الكبرى أصبح ينظر للإنسان كوحدة بيولوجية ومن ثم كوحدة إنتاجية، مما يعنى غض النظر عن الجانب

---

(٤٣٨) عبد الكريم برشيد "كتاباتك المسرحية بين التأسيس والتجريب" أنوال الثقافية المغربية العدد ٢٩٨ السنة ١٩٨٧ ص ١.

(٤٣٩) عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التأسيس والتجريب" كتاب فى مسرح السيد حافظ ج١ مكتبة مدبولى – ص ٧٤.

الروحى فى الإنسان (قتل الإنسان)، هذا المنطق الذى ساد التفكير الغربى انعكس سلبياً على الإنسان، فتمجيد الحرية أدى إلى انهيار الأخلاق والنزول بالإنسان إلى مستوى البهيمية فى كثير من تصرفاته، والى تفكك الأسرة.. وقد عملت الحرب العالمية الثانية على تعميق هذه التناقضات فانتاب الإنسان الغربى موجه من الشك عبر عنها بمجموعة من الأسئلة: من أنا؟ ما قيمتى فى هذا الوجود؟.. فالأزمة إذن وجودية ميتافزيقية "أما الانهزام الغربى فهو انهزام وجودى متافيزيقى انهزام الإنسان أمام صمت الكروان وانغلاقه وعبثه[٤٤٠]" فلا شىء حقيقى سوى العبث والضياع، موجة الضياع والقلق هذه عبر عنها الفنان الغربى المسرحى بدخوله التجريب (يونيسكو وبكيت) كحوار متواصل بين المبدع والجمهور[٤٤١] الإنسان العربى لم يعرف أزمة وجودية ولا ميتافزيقية. لم تتفكك أسرته ولن تنهار أخلاقه ولم يعرف ثورة صناعية وإنما عرف هزيمة عسكرية أمام عدو متغطرس بجنون القوة، ولدت لديه نوعاً من التعقيد الذهنى والإحباط النفسى والشك فى مصداقية الأنظمة السياسية التى تتحكم فى رقاب الناس، فرفض كل الحلول الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التى لم تجلب إلا الخراب والهزيمة، هذا الرفض للواقع المصرى سيمتد بتأثيره ليشمل الجانب الفنى والفكرى والثقافى فى حياة الإنسان المصرى حتى كانت هزيمة ١٩٦٧ التى أبانت عن إفلاس الهياكل السائدة فى المجتمع العربى، وبذلك صار التفكير جاداً فى خلق هوية متميزة للمسرح العربى[٤٤٢]. فالتجريب فى مصر لم يأت نتيجة مخاض فكرى أو نتيجة

---

(٤٤٠) المرجع السابق – ص ٨٠.

(٤٤١) الدكتور كمال عيد "الدراما الاشتراكية دراسة لانبثاقها وتطورها فى مصر" الطبعة١ الهيئة القومية للبحث العلمى – ليبيا ص ٣٠٨.

(٤٤٢) مصطفى رمضانى "نحو تأسيس كتابة عربية مغايرة" مجلة التأسيس المغربية العدد ١ السنة ١٩٨٤ ص ٥٩.

تجديد حاصل فى بنيات المجتمع الاقتصادية والسياسية والفكرية انعكس على الجانب الفنى فقط وإنما جاء كذلك نتيجة لعدة عوامل لأخرى؛ فهو من جهة تقليد للغرب، ومن جهة أخرى نتيجة انهزام عسكرى حضارى سياسى وتاريخى، فدخول الإنسان العربى المصرى كان متزامناً مع دخول الإنسان العربى عهد الهزيمة، فهل استطاع التجريب أن يكسر ما كان سائداً؟ وهل استطاع أن يؤسس رؤية جديدة للانسان والعالم والفن؟ ما هى خصائصه الفنية والتقنية؟ وهل استطاعت الجماهير أن تتفاعل مع هذا الشكل المسرحى أم ظل هذا العمل غريباً عن الإنسان المصرى؟ وأخيراً هل يمكن الحديث حقاً عن وجود التجريب أم أنه مجرد مغالطة ولعب بالمصطلحات؟

إن هذه الأسئلة لا يمكن الإجابة عليها إلا من خلال الوقوف عند أهم الأعمال التجريبية التى عرفتها الساحة المصرية وكذا الوقوف عند النقاد وملاحظاتهم، فبغير هذه العملية لا يمكن أن نصدر حكماً موضوعياً ونزيها فى حق هذا الفن والعاملين فيه، وحتى لا نظلم التجريب كشكل مسرحى جديد يجب ألا نغفل العامل الزمنى، إذ أن هذا الشكل المسرحى إذا ما قيس زمنياً فإنه لا يزال فتياً مما يعنى قلة الأعمال التجريبية كماً ونوعاً، فأول عمل تجريبى بالمعنى الأعلى للكلمة يرجع إلى سنة ١٩٧٠ – وإن كانت هناك إرهاصات أولى فإنها لم ترق إلى مستوى التجريب – ولسنا نبالغ إذا قلنا إن التجريب فى مصر طيلة السبعينات ظل مقروناً باسم السيد حافظ لمساهماته الكبيرة ولوضوح رؤيته التجريبية من خلال رصد بعض الأعمال التجريبية فى مصر وقفت عند حقيقة ثابتة وهى أن المبدع لم يدخل التجريب لخلق شكل مسرحى جديد فقط، وإنما استجابة لحالة الواقع المصرى المتردى كذلك، منطقياً يعنى الاستجابة لحالة الجمهور الذى لم يكن فى مستوى تفهم وتقبل هذا النمط الجديد نظراً لتفشى الجهل والأمية وعدم إدراكه لذاته.. إن التجريب الفنى والفكرى بابه موصود لأنه

حوار غير موصول بين المبدع والواقع، إنه رؤية مغايرة وأدوات فنية جديدة لواقع لا يريد أن يكون جديداً أو مغايراً(٤٤٣).

وقد أدى هذا الموضوع إلى شرخ وهوة عميقين بل إلى قطيعة طويلة وحادة بين طرفى المعادلة المسرحية، وغياب الجمهور معناه قتل المسرح "لا أشمل بكلامى هذا جمهور المثقفين لأن هؤلاء ظلوا ملازمين ومتابعين للحركة المسرحية فى مدها وجزرها" وإنما أقصد بذلك الطبقة العريضة من الشعب التى انجرت وراء المسرح التجارى والتى لم يكن ارتباطها به محض الصدفة بل بقرار سياسى كما يقول السيد حافظ "لقد تحول الجمهور من صفوف المسرح الجاد إلى المسرح التجارى بقرار سياسى غير معلن يهدف إلى تجهيل الجمهور وبعده عن موقفه الوطنى(٤٤٤).

وهناك سبب آخر أدى إلى تخلخل العلاقة الحميمية بين المبدع والجمهور وتدميرها فى كثير من الأحيان ويتمثل فى جهل بعض الفنانين – ولا أقول الكل– بخصوصية الجمهور المصرى (تكونيه النفسى – الاجتماعى..) إذ عمل هؤلاء على مخاطبة الجمهور من أبراج عاجية بلغة جديدة لا يفهمها، فكان التجريب من هذه الناحية عملاً تعسفياً لم يألفه الجمهور بسهولة ولم يرتح له بسرعة " فكان أن صارت بعض الأعمال غريبة عن الجمهور.. وبذكر حادثة طريقة تؤكد رأيه أثناء عرض مسرحية كليوباترا – مسرحية شعرية – أن سيدة من حى شعبى ترتدى ملاية لف كانت تجلس فى الصف الأول عندما سمعت أول جملة فى المسرحية انتفضت واقفة وهى تزعق يا لهوى.. دى مش عربى. وهذا

---

(٤٤٣) عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس، فى مسرح السيد حافظ" مكتبة مدبولى ص ٧٤.

(٤٤٤) السيد حافظ – حوار مع السيد حافظ – الرسالة الكويتية العدد غير معروف السنة ١٩٨٥ ص ٤٠.

يوضح إلى أى حد يمكن أن تصبح بعض التجارب غريبة عن الجماهير العادية ومن العبث إخراجها لهم(٤٤٥).

لكن هذا لا يعنى أن الأعمال التجريبية التى عرفتها الساحة المصرية فى السبعينات ظلت بعيدة، فلسنا نبالغ إذا قلنا إن الفنان التجريبى ارتبط بالجمهور أكثر مما كان معروفاً من ذى قبل "فالمسرح التجريبى أولاً وقبل كل شىء نشأ على يد الهواة، وقد أجمع الباحثون والدارسون على الإشادة بدورهم فى الحفاظ على الطابع الإبداعى والرسولى للمسرح لأنهم رفضوا إطلاق الاتجاه بالمسرح نحو الارتزاق" رعاية هؤلاء للمسرح (التجريبى) جعله يعانق الجمهور بأحلامه وآلامه يذكره بحاضره، يرسم له آفاق المستقبل ثم يدعوه إلى الثورة والتمرد (الإيجابى) ويفضح أمامه عورة المجتمع والحكام والخونة ويطرح أمامه القضايا الوطنية والقومية والعالمية ويدعوه إلى أن يتخذ منها موقفاً، لقد كانت كتابة رفض: ترفض المهادنة والاستسلام بل كانت دعوة مستمرة للتحريض والاستفزاز. ولا يخفى علينا أن التجريب عاصر ثلاثة أحداث مهمة فى مصر منها نكسة ١٩٦٧ التى يقول عنها عبد الكريم برشيد إن نكسة ١٩٦٧ وما حملته من مرارة الهزيمة والخيبة كان لابد أن تفرز رؤية جديدة وأن تعطى كتابة مغايرة، كتابة عنيفة تقف من الواقع موقف الرفض الغاضب(٤٤٦)، وحرب أكتوبر التى أعادت للإنسان المصرى والعربى الثقة فى النفس والأمل فى المستقبل والكرامة وأكدت أن الإنسان العربى قادر على صنع المستقبل إذا ما توفرت له الإمكانيات، فكان لهذه الحرب تأثير ايجابى على الحياة الفنية والفكرية، لكن هذا التأثير سرعان ما تلاشى وتبدد مع ضباب الخيانة

---

(٤٤٥) جمال الجمل "المسرح التجريبى فى مصر تقليد للغرب" فى نـدوة لمسـرحيين مصريين الموقف العربى العدد ٣١٥ السنة ١٩٨٨ ص ٥٢.

(٤٤٦) عبد الكريم برشيد "كتاباتنا المسرحية بين التجريب والتأسيس" أنوال الثقـافى المغرب العدد ٢٩٨ السنة ١٩٨٧ ص ٦.

والاستسلام، ابتداءً من مفاوضات الخيمة بالكيلومتر ١٠١ وانتهاء بمعاهدة اصطبل داود التى حطمت ثمار أكتوبر وما صاحب ذلك من مقاطعة عربية للنظام الساداتى، وقوانين استثنائية إضافة إلى شبح الانفتاح الذى دمر الأخلاق والإنسان والاقتصاد.. ولنذكر من جديد: هزيمة ٦٧ الانتفاضة الطلابية ١٩٧٢، أحداث ١٧، ١٨ يناير ١٩٧٧، صلح كامب ديفيد، سياسة الانفتاح الاقتصادى ٧٤ مظاهرات أول يناير ٧٥ ترسانة القوانين الاستثنائية كقانونى حماية القيم من العيب وحماية الجبهة الداخلية، استحداث نظام المدعى الاشتراكى فى التشريع المصرى..(٤٤٧)

إن هذه الخريطة التى طبعت التاريخ العربى المصرى انعكست على المسرح التجريبى الذى وقف منها موقف الرفض والصدام فى حين تقبلها المسرح التجارى فكان أن ظلت الرؤية السياسة وخاصة قضية الديمقراطية هى المحور الذى تدور حوله كل الكتابات التجريبية، لقد كان أكثر القضايا التى أولاها جيل السبعينات كما رأينا هى قضية الحرية السياسية وكرامة الإنسان المصرى فى مجتمع يفتقد التقاليد الطبيعية للعلاقة بين الحاكم والمحكوم"(٤٤٨)

فقد ظل المسرح التجريبى مفتوحاً للجماهير كاشفاً عن عورة المجتمع ونظام السادات، مقاوماً السقوط والاستسلام والتطبيع من خلال غسل دماغ الجمهور من العفونة التى حاول النظام ترسيخها فى عقل الإنسان المصرى بالتوعية والتحريض والتنوير وهذا ما نلمسه بشكل واضح فى مسرح السيد حافظ (أبوذر الغفارى، حكاية الفلاح عبد المطيع..) كما عمل على تعرية الواقع اللاديمقراطى رافضاً مصادرة الفكر والتعبير والاعتقاد فأصبح التجريب بحثاً متواصلاً لرصد الظاهر السلبية فى

(٤٤٧) مصطفى عبد الغنى " المسرح المصرى فى السبعينات " سلسلة المكتبة الثقافية ص٦٧.

(٤٤٨) المرجع نفسه، ص ٦٧.

المجتمع معبراً عن روح الشعب ومدافعاً عن قضاياه القومية والوطنية، هذه الخاصية هى التى ميزت المسرح السبعينى ككل. والمسرح التجريبى بصفة خاصة من المراحل السابقة، وهذا ما أكده مصطفى عبد الغنى ففى الوقت الذى غلبت فيه الرؤية الاجتماعية والوطنية فى الستينات غلبت فيه الرؤية السياسية فى السبعينات.

هذه الرؤية السياسية التى تحدث عنها مصطفى عبد الغنى كان من المفروض أن تمتد إلى الجانب الفنى، ذلك أن السؤال الذى ظل يراود المبدع هو كيف يصوغ هذه الرؤية السياسية فى قالب فنى جديد يتجاوز القيود لأن لن هذه الكتابة من جهة أخرى هى كتابة تأسيس لمسرح عربى، لقد سبق وأن أكدنا إلى أن التجريب كشكل مسرحى جديد جاء ثورة على المسرح التقليدى الذى لم يستطع أن يماشى الواقع الجديد، ولإنجاح هذه الثورة فإنه قد استجاب للدعوة العلمية خاصة العلوم التجريبية القائمة على التجريب المخبرى، فكانت الأعمال التجريبية تقدم فى حدود ضيقة أو أمام جمهور معين (مثقفون.. أساتذة جامعات.. دارسون.. باحثون..) قبل عرضها أمام الجمهور، فلا يخرج المبدع جنينه للوجود إلا بعد أن يتأكد من اكتمال أعضائه، ولعل أهم جانب كان يركز عليه هو الجانب الفنى.

ولما كان التجريب حركة تأسيس وتأصيل لمسرح عربى تنتقى فيه أشكال البناء التقليدية (العربية)، كان لابد وأن يبحث المبدع عن أشكال أخرى تنبثق من الجماهير وتتحدث عنها، فبدأ التفكير فى إعادة النظر فى الصيغ التى تسربت إلينا من الغرب والشك فى مصداقيتها بل ورفضها.. وعلة ذلك عند هؤلاء أن الخطاب المسرحى يملك دائماً حق تجديد أدواته وتقنياته تبعاً لتغير البيئة الزمانية والمكانية.

وإذا وقفنا عند المسرح فى السبعينات نلاحظ أن هذه المواقف ظهرت بشكل كبير فى المسرح التجريبى الذى رفض كتابه أن يأتوا بنصوص مسرحية وفق نماذج عربية فسعوا إلى التمرد على الشكل

الدرامى القديم والتحرر من القيود الأرسطية التى كانت تقيد حركة الفنان المسرحى، فلا قدسية إذن للوحدات الثلاث (الزمان، المكان، الحدث) ولا قدسية كذلك لثلاثية الخط المسرحى (بداية – وسط – نهاية) الفصل بين الأنواع المسرحية من تراجيديا وكوميديا.. فتشابكت هذه الأنواع، وكان المسرح عبارة عن فسيفساء تجمعت فيه كل الألوان المسرحية أملاً فى خلق شىء جديد يؤصل المسرح ويعربه " فالفنان حر فى الحركة يحب كل الأشكال التى تخطر على باله. لأن المسرح أولاً وقبل كل شىء خطاب، وتوصيل الخطاب يتم عبر أشكال مختلفة ومتنوعة، فلابد إذن من التعرض لها بل وابتكار أخرى غير معروفة، وإلا ما معنى الإبداع إذا لم يكن هناك خلق ومغامرة.. كما يبدو هذا الجموح فى تحطيم عناصر الشكل المركب واتساق اللغة الواحدة والقوالب التقليدية والشخصيات والحوار إلى غير ذلك من المفاهيم التقليدية"(٤٤٩)

وليس عيباً أن نجد الفنان التجريبى فى السبعينات يمزج بين كل هذا الخليط فقد سبقه ذلك العلماء التجريبيون خاصة علماء النبات، الذين كانوا يمزجون أو (يفلحون) بين الفروع المختلفة فأعطتهم التجربة كائناً نباتياً جديداً لم يكن له وجود من ذى قبل.

لجأ الفنان التجريبى دائماً إلى إطار الثورة على القديم (المسرح التقليدى) إلى التراث لأنه وجد فيه الوعاء الحقيقى للقومية العربية، الذى يمتزج فيه الماضى والحاضر والمستقبل ويحدد رؤية الإنسان العربى وعقله ووجدانه بأبعاده الاجتماعية والثقافية، فاستلهم المبدع التاريخ والأساطير والحكايات والرموز وغير ذلك، كما هو الشأن عند السيد حافظ (ظهور واختفاء أبى ذر، حكاية الفلاح عبد المطيع..) حيث نلاحظ تمرداً واضحاً على الأساليب

---

(٤٤٩) مصطفى عبد الغنى " المسرح المصرى فى السبعينات " سلسلة المكتبة الثقافية ص٦٧.

الواقعية والطبيعية ليس هروباً من الرقابة التى كانت تشد الخناق على المبدعين وإنما غيرة على القومية العربية المفقودة، فعمل المبدعون على تحديد مواقع التراث من التحولات القومية والمحلية اجتماعياً وثقافياً وسياسياً.

الفصل الثانى

موقع السيد حافظ داخل المسرحية التجريبية

للبيئة الزمكانية دور خطير فى خلق وتوجيه الإنسان المبدع، فالزمن تراكمات الماضى وترسبات الحاضر، والمكان بما يحمله من تجليات الحاضر فالحاضر غرس الماضى. والمستقبل يجنى الحاضر: إنها دورة زراعية خصبة مستمرة مؤثرة ومتأثرة بيئية مكانية أمدتها بشحنات أسمنتية ومواد عضوية، لذا فإن الحديث عن السيد حافظ هو فى الحقيقة حديث عن تاريخ مصر وحضارتها فى الحاضر والماضى فى إطارها الإقليمى ومحيطها العربى (زمان + مكان + إنسان).

فالسيد حافظ شأنه شأن أبناء مصر ورث حضارة عريقة وهو ابن لأمة عظيمة وسمت التاريخ بميسمها فورث عنها العالم والفكر والفن كما ورث عنها الكرامة والمجد والأرض، فغاظه أن تضيع الأمانة ويسقط صرح الأجداد، فوقف من شبح الهزيمة الأسود رافضاً ساخطاً فى وجه عالم الظلم والقهر.. يقول سعد أردش "إن هذا الكاتب ينتمى إلى جيل عاش حياته ويعيش عصر التحرر والاشتراكية والعدالة والضيق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة وما حاربت من أجل الخلاص منه أجيال ١٩١٩، ١٩٤٦ وما قمت من أجله ثورة ١٩٥٢ وما تلاها"(٤٥٠).

لقد ربط السيد حافظ مصيره بمصر فعاش أحلامها وانتصاراتها وفرح بها، وعاش انتكاساتها وانهزاماتها فرفضها، رفض أسبابها ومسببيها: قال لا للهزيمة، لا لأسباب الهزيمة، لا للواقع اللاديمقراطى، لا لضياع فلسطين، لا للاعتراف بالعدو، لا للحلول الاستسلامية.. فامتدت هذه (اللا) لتشمل كل شىء عند السيد حافظ من الواقع إلى الفن.

---

(٤٥٠) مصطفى عبد الغنى " المسرح المصرى فى السبعينات " سلسلة المكتبة الثقافية ص٧٦.

إن جيل السيد حافظ هو جيل المعاناة والإحباط، هذه المعاناة كانت تضرب بجذورها فى كل الاتجاهات سياسياً وثقافياً واجتماعياً، فعلى المستوى السياسى ستترك مجموع الأحداث الخطيرة التى عرفتها مصر بدءً من نكسة ١٩٦٧ مروراً بإجهاض نصر أكتوبر، وكامب ديفيد والانفتاح الاقتصادى، والقوانين الاستثنائية، أثراً خطيراً فى نفس المواطن، فقد نتج عن تلك الأحداث تخلخل فى العلاقات الاجتماعية والاقتصادية وترتب عن سياسة الانفتاح الاقتصادى بروز طبقة برجوازية سيطرت على المواقع الحساسة فى هرم السلطة وعلى اقتصاد البلاد، فى حين ظلت الغالبية العظمى من أبناء الشعب، تعانى مرارة الحرمان فى حق العمل والتعليم والصحة.. فانتشرت البطالة والرشوة وارتفعت الضرائب وكثرت المخدرات وغيرها من السموم التى تؤكد على فساد المجتمع.

أما على المستوى الثقافى فإن البرنامج الذى انتهجته الدولة فى هذا المجال كان يتماشى وتوجهها السياسى والاقتصادى، فكان أن انحدر المستوى الثقافى انحداراً رهيباً نتيجة الحجر المفروض على الكتاب من جهة، وبروز الثقافة التجارية كثمرة للواقع الانفتاحى من جهة ثانية، فكان على المبدعين الذين حملوا على عاتقهم رسالة المسرح بنية الحجر المفروض على الكتاب من جهة، وبروز الثقافة التجارية كثمرة للواقع الانفتاحى من جهة ثانية، فكان على المبدعين الذين حملوا على عاتقهم رسالة المسرح بنية وإخلاص إما مواجهة الثقافة الانفتاحية أو الكف عن الكتابة، فى حين فضل البعض الآخر مغادرة البلاد حاملاً قضية وطنه وأمته فى كفه مفضلاً المنفى والنضال على حياة الذلة ومنع الفكر.. وذلك كان خط السيد حافظ – أما من بقى داخل البلاد فقد مورس عليه الحصار فظل مهمشاً بسبب البعد عن مراكز السلطة الثقافية والسياسية المحتكرة من نخبة معينة متمركزة فى مدينة واحدة هى القاهرة، وهذا الوضع أفرز حالة من الرفض ظهرت بشكل كبير فى ميدان المسرح خاصة عند السيد حافظ.

فإذا كان جيل كاتبنا قد كُتب عليه أن يكون كبش الفداء الذى يدفع الثمن غالياً من لحمه ودمه بسبب هذه السياسة العرجاء التى انتهجها النظام والتى كانت سبباً فى سلسلة الهزائم العسكرية والحضارية، فإنه فضل أن يكون الصخرة الصلبة التى تتكسر عليها كل المحاولات المحمومة المضادة لإرادة الجماهير، فأطلق صرخته التاريخية ضد الواقع المريض بسياسته وثقافته وفنه.. لأنه رفض أن يرى أبناء شعب يسقطون فى مستنقع الهزيمة.

ولما كان من الصعب دراسة النص المسرحى سواء عند السيد حافظ أو غيره بمعزل عن الواقع الذى ظهر فيه (لا أغفل هنا الجانب الإبداعى عند الكاتب) أعنى الواقع السياسى والثقافى، ونحن نعلم أن هذا الواقع كان يسير فى اتجاه معاكس لإرادة الإنسان والفن، كان لابد أن نجد عنده – السيد حافظ – نصاً لا كالنصوص: نصاً كله ثورة وتمرد لأن صاحبه منذ البداية حدد موقفه وموقعه، فهو رافض للواقع السياسى الاقتصادى والاجتماعى منحاز للفقراء والكادحين ضد المعتقلات والحجر على الفكر (أبو ذر الغفارى، حكاية الفلاح عبد المطيع..) ومن جهة ثانية ساخط على القواعد البالية لأنها ترسم اتجاهاً واحداً للإبداع، وهذا الاتجاه عنده يقتل الابتكار والخلق، فاحتضن الشكل التجريبى وتبناه، لكن كيف دخل مجال التجريب؟ ما الذى يميز رؤيته الفنية والفكرية؟

إن دخول السيد حافظ مجال التجريب كان دخولاً شرعياً، ذلك أن حالة الجمود الذى وقعت فيه الثورة الناصرية ولدت نوعاً من اليأس والغضب الداخلى اللذين انفجرا بشكل عفوى مع هزيمة ١٩٦٧. هذه الثورة (الثورة الناصرية) جاءت لتحرير الإنسان المصرى والعربى مما يثقل كاهله وتحقيق الأهداف التى حاربت من أجلها الأجيال السابقة، فطرحت المبادئ الستة للثورة، فتعلق بها الإنسان وكان لهذه المبادئ أثر كبير على الحياة السياسية والثقافية، لكن هذه الثورة وقعت فى

مستنقع الجمود نتيجة البيروقراطية والانتهازية والوصولية.. ففقدت الجماهير الثقة فيها ناهيك عن عدم التطبيق الفعلى للمبادئ الستة سواء من طرف الحاكم أو من طرف المحكوم، فكان نتيجة ذلك هزيمة ١٩٦٧ التى أجهضت حلم الجماهير فى الثورة فعم اليأس والإحباط والقنوط. فما أشبه هذه اللحظات بتلك الفترة الحزينة التى اجتاحت أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية والتى كانت وراء موجة العبث.. هذا الغبن ازداد عمقاً.

خلال السبعينات تحت رحمة الانفتاح الاقتصادى والقوانين الاستثنائية وغير ذلك من القوانين التعسفية كما سبق وأن أشرنا هذا الوضع المشين أجج نار الغضب فى صدر الإنسان المصرى الذى خرج متظاهراً ساخطاً متمرداً فى كتاباته وتفكيره، وإذا عدنا إلى السيد حافظ فإننا نجده لا يشكل استثناء عن هذه القاعدة، من هنا فالتجريب لديه يشكل نوعاً من الرفض، لكن هذا الرفض لم يكن عبثاً كما هو الشأن فى الغرب أو بدون هدف. إنما هو متولد عن حاجات داخلية وعن أسس موضوعية توجب التغيير لا فى المجال الثقافى فحسب، والتجريب عنده شمل الكتابة وأدوات الكتابة والرؤية.. وإلا لم يكن ليستحق لقب الثورة، لأن الثورة تغير جذرى لكل شىء، تناولت هذه الكتابة موضوعياً قضايا إنسانية مثل علاقة الحاكم والمحكوم (حكاية الفلاح عبد المطيع) وحقوق الإنسان والقضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية (أبو ذر الغفارى – مدينة الزعفران..) وجمالياً حطمت قواعد المسرح البالية من أرسطو إلى بريخت، وهذا ما يظهر بشكل واضح فى كتابات السيد حافظ، فما هى ملامح الكتابة عند السيد حافظ جمالياً وفكريا؟ وما هو موقعه داخل الحركة التجريبية فى مصر ككل؟

إن الحياة لم تعد بسيطة هادئة هدوء الإنسان فى القرن السادس عشر أو السابع عشر، فإذا كانت الحياة فى ما مضى تتحرك بمتتالية

حسابية فإنها اليوم تتحرك بمتتالية هندسية، وكلما ازدادت الحياة سرعة إلا وازدادت حركة وتولدت حرارة أكثر، فعالم اليوم كثير التناقض والتعقيد سريع الحركة والجديد بين اليوم والغد يمكن أن تتغير خريطة العالم، يمكن أن تنشب حرب، يمكن اكتشاف سر خطير.. والإنسان يزداد قلقاً وخوفاً وسرعة فى تفكيره وتمرده وغضبه لأنه يعيش عصر القلق، لا أريد بهذا استحضار معارفى وإنما أريد أن أؤكد أنه من السخافة والسذاجة أن نجد كاتباً اليوم يكتب بنفس الطريقة التى كتب بها فنان أو مبدع فى القرن السادس عشر أو السابع عشر، فإذا كان موليير قد كتب مثلاً البخيل فى القرن السابع عشر فإنها تتلاءم قالباً ومضموناً مع حركية الحياة وبساطة الفكرة، أما أن نخضع مشاكل اليوم أو مواضيع الساعة لمقالب الأمس فإنه من العسف بمكان، فهل يعقل أن يسافر إنسان اليوم على سفينة شراعية لعبور الأطلسى متحملاً المخاطر والتعب لقضاء حاجته فى أمريكا وهو يجد أمامه السفن ذات المحركات الضخمة والطائرات العملاقة؟ فإذا كان هذا لا يعقل فكيف يعقل الأول؟ كان كاتبنا أكثر إدراكاً لهذه الحقيقة، فعمل على تجاوز الموروث والسائد، لكن عملية التخطى هذه لا يمكن أن تتم إلا عبر ثنائية الهدم.

والبناء : هدم التقليدى وتأسيس الآخر مكانه، وتماشياً مع النمو الطبيعى فإن العملية لابد وأن تمر عبر عدة مراحل من أجل الوصول إلى الصيغة النهائية الكاملة، لذا فإن البناء الفنى عند السيد حافظ يختلف من مسرحية إلى أخرى، إن إحساس الكاتب بأنه يحمل مضامين مغايرة ألزمه بأن يبحث لها عن أشكال مسرحية مغايرة وفى انتظار أن يعثر عليها فلابد من حيث يجب البدء أى من هدم المسرح فى شكله التقليدى وذلك ما فعل، قد يكون هذا الهدم فوضوياً فى البداية لأنه لم يعط البديل الفكرى الفنى ولكنه عدم ضرورى أولاً لتحطيم قدسية الأوثان المسرحية، وثانياً لتوكيد الشعور بالحاجة إلى مسرح آخر بعد هذا نسأل ما هى ملامح الكتابة التجريبية عند

السيد حافظ.[(٤٥١)]

إن الهدم معناه تدمير الشىء وإزالته من مكانه لإقامة الآخر بدلاً عنه، وهذا لا يعنى أنه يشمل جزءً دون الآخر، حتى وإن كان الهدف من عملية الهدم هو إزالة الجزء دون الكل فحتماً سيتصدع الجانب الآخر وينهار نتيجة التزابط وتماسك أعضائه وهذه حقيقة كل بناء مرصوص متماسك، وفى حالة عدم سقوطه – أى الجزء الآخر – فإنه لن ينجو من عملية الترميم، والبناء المسرحى لا يختلف فى هذا البناء المعمارى. فهو كالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى.

قولنا هذا يقضى بنا إلى أن عملية التجديد عند السيد حافظ شملت كل البناء بدءً من الوحدات الثلاث (أزمان – مكان – حدث) واللغة وما إلى ذلك.. لا أجمع النقاد على نعت عمله بأنه ثورة باعتبار أن الثورة تغير جذرى لكل الأدوات الفاسدة، وذلك حقيقة كل الثورات سواء كانت ثقافية فكرية أو سياسية، وحتى لا تقع حركته التجريبية فى مستنقع الجمود والركون فإنه لم يحصرها فى كيان خاص لا يسمح بالتجديد وهذا ما ذهب إليه كذلك عبد الكريم برشيد يمكن أن نقول بأن كل مسرحية لها بناؤها الدرامى الخاص فهو فى كل إبداع جديد يجرب شكلاً جديداً[(٤٥٢)].

ولما كانت الثورة فنية بالدرجة الأولى فإن أهم ما شملته هو جانب الشكل، ولعل أول ما يثير انتباهنا بالدرجة الأولى، هو أن السيد حافظ لا يحترم قانون افصل بين الأنواع المسرحية من تراجيديا وكوميديا وملحمية و...، بل إن هذه الأشكال تكاد تختلط فيما بينها لتعطى عملاً من نوع خاص يختلط فيه الضحك بالبكاء والفرح بالحزن (حكاية الفلاح عبد المطيع.. ستة رجال فى

---

(٤٥١) عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس"كتاب السيد حافظ ص ٨٥.

(٤٥٢) عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس"كتاب السيد حافظ ص ٨٥.

معتقل ب٥٠٠ شمال حيفا وهذا الخلط هو الذى أعطى للعمل الفنى طابعه الإبداعى والتجريبى القائم على المغامرة العلمية المخبرية، كما لا يحترم قانون تقسيم النص المسرحى إلى ثلاثة أو أربعة فصول، بل يستحضر تقنيات جديدة بأنه دائماً يعيد النظر فى الصيغة التى تسربت إلينا من الغرب ففى حبيبتى أميرة السينما يقسم النص إلى لقطة أولى ولقطة ثانية أو إلى عدة جسور كما فى ستة رجال فى معتقل ب٥٠٠ شمال حيفا أو إلى ثلاثة حدود...

أما إذا انتقلنا إلى الوحدات الثلاث فإنها ستنال أكبر ضربة على يد السيد حافظ، فهو لم يتناول الزمان والمكان كما طرحا من قبل، بل يقدمهما فى صورة غريبة وغير واقعية وغير منطقية فى نفس الوقت، فمثلاً فى مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى ويقدم الزمان كالتالى، أيام العصر الذرى الحجرى البرونزى الملامح فى القرن الفوضوى. فعن أى زمان يتحدث السيد حافظ؟ إن هذا الزمان لا وجود له فى دنيا الواقع على ما يبدو لأن الإنسانية لم تعرف قط فى تاريخها عصراً حجرياً ذرياً برونزياً وإنما عرفت عصراً حجرياً ثم بعد آلاف السنين عصراً برونزياً وبعد عدة قرون عصراً ذرياً، ولكن بالرغم من ذلك فإن هذا العصر موجود وبالتأكيد إنه عصرنا الذى نعيش فيه، عصر الفوضى والرعب النووى والحروب وقانون الغاب، إنه موجود فى ذهن القارئ.

إن هذا الجمع بين هذه المتضادات هو فى الحقيقة جمع لتناقضات هذا العصر المتقدم تكنولوجياً المتخلف حضارياً (حجرياً) فى قيمه، فى طغيان المادة عليه، وغياب المبادئ الإنسانية، أما فى الحانة الشاحبة.. فالزمن يقدمه كالتالى:

بعد أحداث ٥ يونيو الفترة الأخيرة من القرن العشرين، الفقرة التى تبدأ الشمس فى الاستغراق والظلام يزحف، إن هذا التحديد الزمانى لا يكاد يختلف عن التحديد الزمانى السابق إلا فى كون الثانى خاصاً بالزمن العربى (بعد هزيمة ١٩٦٧): إذ يطرح من خلاله نفس المعنى الذى نشده فى الأول (انهيار

المبادئ الإنسانية وسيادة قانون الغاب إلا أنه فى بعض الأعمال وبخاصة فى "ظهور واختفاء أبو ذر" فإن الزمن لا وجود له إلا فى عالم الخيال.
أما إذا تأملنا تعامل الكاتب مع المكان فإنه لا يختلف فى ذلك عن الزمان يقول عبد الكريم برشيد "أما المكان فى مسرح السيد حافظ فهو مكان مسرحى خاص مكان مرتبط بالمسرحية كعالم جديد وكون جديد، وبذلك فلا مجال للبحث عنه فى خرائط العالم إنه المكان خارج الجغرافية"(٤٥٣). ففى "ظهور واختفاء أبى ذر" فالمكان لا وجود له فى الحقيقة على الكرة الأرضية ولكن بالنسبة للكاتب ليس مهما المكان بقدر ما هو مهم ما يجرى داخل هذا المكان سواء كان متخيلاً أو واقعياً، وما يجرى داخل هذا المكان المتخيل فى أبى ذر، هو نفس ما يجرى فى دنيا الواقع فى مصر والمغرب وفى كل مكان من الوطن العربى وهذا ما ذهب إليه محمد مسكين لأن الزمان هو الإنسان وليس الأشياء وليس الأشياء لأنه المتعقل لهذا الزمان..(٤٥٤) وما قاله محمد مسكين عن الزمان ينطبق كل الانطباق عن المكان لأنهما وجهان لعملة واحدة.
من جهة ثانية فإذا كان البناء الأرسطى يحافظ على وحدة الزمن باعتبارها عنصراً فعالاً يسهم فى السببية التى هى أساس الفعل (الحدث) فإن هذه الوحدة ستتكسر مع السيد حافظ باعتماده على تقنيات جديدة (الفلاش باك)، هذا (الفلاش باك) قد يكون عودة إلى الوراء فى شكل ذاكرة استعادية أو إلى الأمام لرؤية المستقبل هذه التقنيات ستجعل الأبعاد الثلاثة تتداخل فيما بينها فى شكل نسيج محكم الحياكة، انظر مثلاً هذا المقطع من مسرحية ستة رجال فى معتقل بـــ/٥٠٠ شمال حيفا :

حسنين : (من أسفل يعود بالزمن إلى ما كان عليه فى المعســكر)

---

(٤٥٣) عبد الكريم برشيد "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسـيس" كتـاب فـى مسرح السيد حافظ عن مكتبة مدبولى ص ٨٦.
(٤٥٤) محمد مسكين "حول الكتابة المسرحية" مجلة آفاق المغربية تصدر عن اتحـاد كتاب المغرب العدد ٥ السنة ١٩٨٥.

نعم يا افندم.

حسين : روح البيت بالعربية.

حسنين : حاضر افندم.. يا صباح الندى يا ست هانم.. مـــين ده.. آه طيب؟؟

حسين : حسنين.

حسنين : افندم.

حسين : تعالى.

حسنين : حاضر.

حسين : اسمع.

حسنين : حاضر.

حسين : لا.

حسنين : لا..

حسين : آه..

حسنين : آه..

حسين : ثلاث تيام أجازة.

حسنين : متشكر.

حسين : روح.

حسنين : حاضر

حسين : تعالى.

حسنين : حاضر يا افندم.

حسين : "لضباط التحقيقات" افندم.

رأفت : دماغى بتوجعنى جداً عايز سجاير.

الضابط : (لحسين) اتفضل سيجارة يا أستاذ حسين (ينظر له) مـــا تعملش العباطة بتاعة لا وآه..

من خلال هذا المقطع نلاحظ كيف ينتقل الكاتب من زمن إلى زمن من الحاضر إلى الماضى ومن الماضى إلى الحاضر بل نلاحظ كيف يتداخل الماضى والحاضر بطريقة فنية جد عالية، فهذا التداخل أو هذا التكسير فى الزمان هو الذى يميز الزمان عند السيد حافظ عن الزمان فى البناء الكلاسيكى. أما عن

وحدة الحدث (الفعل) فإنها حقيقية ثابتة فى البناء المسرحى عند السيد حافظ فى كل أعماله، إلا إنها تختلف عما هو معروف فى البناء الكلاسيكى، لأن كاتبنا لا يخضع الحدث فى نموه التصاعدى للتراكم السببى أى تركيب حدث على حدث، كما أن عملية النمو فإنها تمر عنده عبر المراحل الثلاث المعروفة فى البناء التقليدى (بداية، وسط، نهاية) لأن الحياة حسب تصوره – وهو محق فى ذلك – لا تسير دائماً وفقاً هذا القانون، بل إنه فى كثير من أعماله وبخاصة "ستة رجال فى معتقل بـــ/٥٠٠ شمال حيفا" يرفض أن تكون نهاية الحدث انفراجاً للأزمة، لأنه يرى فى ذلك نوعاً من الكذب على القارئ فكيف نتحدث عن انفراج للأزمة، لأنه يرى فى ذلك نوعاً من الكذب على القارئ فكيف نتحدث عن انفراج للأزمة وهى لا تزال تخنق أنفاس المجتمع؟ من جهة ثانية فإن رصد نمو أو تصاعد الحديث يحتاج إلى الذكاء والفطنة، فمثلاً فى مسرحية "الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء" نلاحظ انتقال البطل من مستوى لآخر، ففى المستوى الأول يقتل البطل على يد الخونة وأعوان الاستعمار، أما فى المستوى الثانى فنجد البطل أكثر نضجاً ووعياً يجسد الحلم عملاً وفعلاً، أما فى المستوى الثالث فإن النضج يكتمل لدى البطل حيث أنه يتسلح ويخرج لمقاومة العدو[٤٥٥]. فرصد هذا التطور يحتاج إلى ذهن وفطنة من لدن القارئ، ويؤكد من جهة أخرى الفكرة التى أشرنا لها سابقاً وهى أن السيد حافظ لا يخضع عمله للتراكم السببى لأن الحديث لم ينبن على الحديث الأول، والثالث لم ينبنى على الثانى، فانتقال البطل من مستوى لآخر إنما يعبر عن فكرة الإصرار والنضال والثورة المستمرة. وإدراك هذه الحقيقة يتطلب جمهوراً مثقفاً واعياً بحقيقة التجريب كشكل تعبيرى جديد يستجيب لواقع الحياة الجديدة.

أما لغة السيد حافظ، فهى لغة غاضبة شأن مسرحه المتمرد، من حيث التداخل

(٤٥٥)إبراهيم عبد المجيد "مسرح السيد حافظ حالة من التمرد والتحريض الحضارى دراسة ضمن مسرحيتى أبى ذر الغفارى والحانة الشاحبة العين تنتظر الطفـــل العجوز الغائب" ص٢٣٤.

بين النثر والشعر والفصحى والعامية، وهذه اللغة يغلب عليها الطابع الشعرى (عامى – فصيح) كما فى (أبى ذر وفى ستة رجال فى معتقل "ضياء...") والشاعرين فى هذه اللغة ليست نابعة عن الموسيقى الخارجية للفظ بقدر ما هى نابعة من الصورة الفكرية التى تبعثها، فهى موسيقى داخلية، وقد لجأ السيد حافظ إلى هذه اللغة لأنها تركز من جهة على الواقع كما يتصوره هو. كذلك ترمز للعالم النفسى الذى يعيش فيه، يقول ابن سينا : كانت العرب تقول الشعر لأمرين: أحدهما ليؤثر فى النفس أمراً من الأمور تعذبه..

والثانى للعجب فقط(٤٥٦). هذه اللغة عند السيد حافظ تزداد حرارتها وواقعها فى النفس الإنسانية حين يوظفها للتعبير عن الغضب والسخط والحزن أى حين يفرغ فيها ذاته المشحونة بالألم والغضب، لأن الكاتب وهو يتأمل واقعاً عربياً مهزوماً لم يجد أمامه إلا الشعر يفرغ فيه أنينه وغضبه، لأن الشعر يحضر فيه التراث والأسطورة والخيال والشعبى.. وإذا قلنا التراث فمعناه ارتباط الإنسان بذاته وبتاريخه وهويته لأن التراث يحمل ألوان الماضى التى أضحت اليوم ذات دلائل وعلامات وتأثيرات فى الحياة الاجتماعية والسياسية، من هنا فهو تعبير عن وجود الأمة وتاريخها.

أما إذا نظرنا للغة السيد حافظ من زاوية أخرى (من حيث هى فصحى أو عامية) نجد أن هذين المستويين يتداخلان فى كل أعماله لدرجة أنه فى إحدى مسرحياته وضع فى العنوان الواحد الفصحى والعامية، نفس الشىء تكرر فى مسرحية "علمونا أن نموت فتعلمنا أن نحيا" حيث وضع الفصل الأول بالفصحى بينما التالى بالعامية وكذلك فى "الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب" حيث نجد فى المجموعة الثانية اللغة بالفصحى بينما فى المجموعة الأولى نجد العامية، وإذا حاولنا أن نجد تفسيراً لهذه الظاهرة فى مسرحية كاتبنا.

لا يسعنا إلا أن نسلم بأن مرحلة هدم القديم هى التى فرضت عليه هذا النوع

---

(٤٥٦) عبد الله محمد القدامى "كيف تتذوق قصيدة حديثة" مجلة فصول المصرية العدد ٤ المجلد ٤ السنة ١٩٨٤ ص ٩٧.

من الكتابة لأنه بعد ذلك سيبدأ مرحلة البناء أو التأسيس.

تلك هى أهم التغييرات التى أحدثها السيد حافظ فى البناء الكلاسيكى الذى رشحه لأن يكون رائداً للعمل التجريبى فى الميدان المسرحى، وحتى لا نكون متسرعين فى حكمنا هذا يجب علينا الوقوف فى عجالة عند مساهمات السيد حافظ التجريبية على مستوى الكم ليكون حكمنا فى مجاله الحقيقة أن ما قدمه صاحبنا من مسرحيات (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث، قرية المرفوض فى مدينة الرفض ترفض رفض الأشياء، الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز، كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى، هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك، ست رجال فى معتقل بـــ/ ٥٠٠ شمال حيفا، الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء، حكاية مدينة الزعفران، حبيبتى أميرة السينما) كاف لتحديد موقعه ومكانته المسرحية.

وكاف كذلك للقول بأنه فنان تجريبى أم لا، ذلك أن هذه المسرحيات كتبت فى فترات زمانية شملت عقد السبعينات وجزء كبير من الثمانينات، وهذه الفترة الزمنية سمحت للكاتب أن يجدد رؤيته ككل، وهذا لا يعنى أن الكم هو الذى يحدد مكانة الكاتب ورؤيته الفنية وإنما الزمان الذى شغله هذا الكم إذ يسمح للدارس أو الباحث أن يتابع التطور الفنى والفكرى للكاتب. وخلاصةالقول أن السيد حافظ كما قال نجيب قرشالى "هو إحدى العلامات المميزة فى المسرح العربى، اعتبره النقاد المسرحيون رائداً للمسرح التجريبى المصرى فهو أول من قدم المسرح التجريبى فى مصر من خلال مسرحيته المعروفة (كبرياء التفاهة) التى صدرت ١٩٧٠ والتى أثارت العديد من المناقشات والآراء عربياً وعالمياً.."[٤٥٧].

(٤٥٧) نجيب قرشالى – رأيان فى مسرح السيد حافظ الشكل فى مســرحاياته ينمــو بشكل طبيعى فى مادة معاناة كفاح الشعب الفلسطينى" الطليعة الكويتية عــدد غير معروف السنة ١٩٨٣ ص٦٧.

الباب الثانى

تحليل المسرحية

الفصل الأول : قضايا المسرحية

الفصل الثانى : جماليات المسرحية

الفصل الأول
قضايا المسرحية

أصبحت كلمة هزيمة وبعبارة أخرى ٥ يونيو شبحاً يقلق الإنسان العربى فى حلمه ويقظته وذكر هذا التاريخ أصبح كالفيء لطرح مجموعة من الأسئلة اختلفت الإجابة حولها، لكن ما هى هذه الإجابة؟ إنها مجموعة من الدراسات والأبحاث والأشرطة السينمائية والأعمال المسرحية والروائية والقصصية و...

فمن أهم الدراسات والأبحاث التى تناولت هذه النكسة جذور حرب يونيو للمشير الجمصى ودروس أكتوبر لحسين فهمى وحرب الأيام الستة لونستون تشرشل... أما من أهم الأشرطة السينمائية فشريط العصفور ليوسف شاهين وشريط الخوف لسعد مرزوق وشريط الظلال على الجانب الآخر لغالب شعت وبورسعيد لعز الدين ذو الفقار وشريط سمراء سيناء لنيازى مصطفى"[٤٥٨].

أما إذا انتقلنا إلى المسرح فيطلعنا السيد حافظ بمسرحياته الغاضبة التى تناولت بالنقد السياسى نكسة حزيران ١٩٦٧ وأسبابها، ومسرحية "ستة رجال فى معتقل بـــ/٥٠٠ شمال حيفا" تندرج فى هذا الإطار.

تدخل هذه المسرحية[٤٥٩] إذن فى إطار تحديد الأخطاء التى كانت سبباً فى نكسة ١٩٦٧ فالسيد حافظ فى هذه المسرحية يضع ستة جنود من القوات المسلحة المصرية فى أحد المعتقلات بالأراضى المحتلة بعد

(٤٥٨) رمضان سليم "الزحف الأخضر الملحق الثقافى السنة ١٩٨٩ العدد ٥-٦ عن صحيفة الزحف الأخضر الجماهيرية العربية الليبية.

(٤٥٩) المقصود بالمسرحية هو مسرحية "ستة رجال فى معتقل بـــ/٥٠٠ شمال حيفا" ص ٤.

هزيمة الجيش المصرى أمام العدو الصهيونى، وهؤلاء الجنود يحتفلون فى رتبهم العسكرية، فمحمد وحسنين وعبد القوى جنود بسطاء لا يحملون أية رتب عسكرية، أما رأفت وحسين وضياء فكلهم من الضباط: (أما تكون عايزنى أنا خدامك وخدام النقيب حسين وخدام الملازم أول ضياء..)[٤٦٠] وهذا الاختلاف فى الرتب العسكرية يصاحبه اختلاف فى الانتماء الاجتماعى فمحمد وحسنين وعبد القوى بحكم رتبهم.

فإنهم ينتمون إلى الطبقة الفقيرة من المجتمع، أما الضباط الثلاثة فنجد حسين من نفس طبقة الجنود إلا أنه تنكر لطبقته بمجرد حمله رتبة ضابط وانفتح على الطبقة الأرستقراطية عبر زوجته، أما رأفت فإنه الوحيد بينهم الذى ينتمى للعائلة الأرستقراطية المصرية (العجمى أحلام هاوى.. بابا.. أنا رجعت أنا عايز أروح الفيلا بتاعت المعمورة عايز أرقص أغنى واستحمى فى البحر تحت الشمس)[٤٦١]، (إيه رأيك فى العربية المرسيدس جميلة مش كده..)[٤٦٢].

وهؤلاء الجنود فى اختلاف رتبهم العسكرية والاجتماعية فإنهم - بطبيعة الحال يختلفون فى وعيهم وثقافتهم وتكوينهم النفسى.. ولست بعيداً عن بيت القصيد إذا قلت إن السيد حافظ أراد أن يعكس فى شخص هؤلاء المؤسسة العسكرية المصرية بكاملها باختلاف ضباطها وجنودها وطبيعة العلاقة بينهم، ما نلمسه بشكل واضح من خلال الحوار أو الصراع سواء داخل المعتقل أو خارجه عن طريق الفلاش باك، ومن حيث كونها انتماءات اجتماعية مختلفة فإنها (إلى المسرحية) تصور المجتمع المصرى برمته بكل سلبياته وتناقضاته فتقف عند الأخلاق، والدين، والحضارة، والخيانة والاستسلام وغيرها.

---

(٤٦٠) نفس المسريحة ص ١١٠.
(٤٦١) المسرحة الموضوعة للتحليل ص ١١٥.
(٤٦٢) نفس المسرحية ص ١٢٧.

يتعرض هؤلاء الجنود داخل زنزاناتهم لشتى أنواع الضغوط المادية والمعنوية بدءً من التعذيب الجسدى (الضرب) والنفسى ومحاولة استيعابهم ليكونوا بيادق يعملون لصالح العدو داخل وطنهم من خلال شرائهم سواء بمسائل مادية أو جنسية.. وفى مقابل كل هذه المحاولات المحمومة للعدو نسجل صمود الجنود وإصرارهم على الإضراب الذى أقدموا عليه تعبيراً عن رفضهم للهزيمة وللعدو – وهو فى الحقيقة رفض الأمة العربية ككل لوجود هذا العدو الدخيل – باستثناء رأفت الذى أقدم على الخيانة دائساً على كرامة الوطن ودماء الشهداء فكان مصيره القتل – وقد ربطت المسرحية فعلته تلك بتكوينه النفسى الأرستقراطى فهو يحب الرخاء والرفاهية والأندية والبحر..

إن هذا الحشر الذى قام به الكاتب كان يتوخى منه مجموعة من الحقائق على المستوى الداخلى، فإذا كان البعض يرجع الهزيمة إلى عدم التكافؤ فى ميزان القوى أو خرجت من الداخل – بتفاعل مع العوامل الخارجية طبعاً – من المؤسسة المدنية المنخورة ومن المؤسسة العسكرية الفاسدة، فهؤلاء الجنود المعتقلون يمثلون حقيقة المجتمع المصرى المشحون بالتناقضات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والاقتصادية (الطبقية – الفساد الإدارى والاجتماعى – المحسوبية – الخيانة – النفاق – الاستسلام...)، ويمثلون كذلك المؤسسة العسكرية المشلولة نتيجة البيروقراطية وغياب المسؤولية والانضباط وإهمال التدريب العسكرى والانشغال بالأندية وكرة القدم.

وتطرح المسرحية من جهة أخرى مستقبل الصراع مع العدو الصهيونى مركزة على العمل المسلح والفدائى من خلال إنهاء المسرحية بالكلاشنكوف، كما تناولت بالنقد الحضارة العربية الزائفة على جماجم الشعوب الضعيفة والإرهاب، وتفضح التواطؤ الغربى مع الكيان الصهيونى

فى إلحاق الهزيمة بالجيش المصرى، وطمس القضية الفلسطينية.. تلك هى أهم القضايا التى تناولتها المسرحية، ترى كيف تعامل الكاتب مع كل هذه التيمات؟

يمكن تحديد القضايا التى تناولها السيد حافظ فى هذه المسرحية التصميم التالى حتى يتسنى لنا معالجتها بسهولة.

١ – نقد المجتمع المصرى.

٢ – نقد المؤسسة العسكرية المصرية.

من خلال تناول العلاقة بين الجنود المصريين داخل المعتقل وقبل المعتقل من جانبين :

الجانب الأول : كمدنيين أو كمواطنين مصريين يجسدون المجتمع ككل.

الجانب الثانى : كعسكريين يجسدون كيان العسكرية المصرية ككل.

٣ – فضح الحركة الصهيونية وإظهارها على حقيقتها.

٤ – نقد العالم الغربى وحضارته الزائفة من خلال كلام ضياء.

٥ – مستقبل الصراع العربى الإسرائيلى والقضية الفلسطينية.

إلى جانب بعض القضايا الأخرى الثانوية التى سنقف عندها أثناء تحليلنا للمسرحية وهى محطات توقف عندها السيد حافظ فى هذه المسرحية وشكلت حسب زعمه الثغرة التى استطاع العدو من خلالها توجيه ضربته الموجعة للجيش والمجتمع المصرى وهى كما تبدو تتمثل فى عنصرين اثنين، الأول (عسكرى واجتماعى) والثانى موضوعى يتعلق بالقوى العدوانية الصهيونية والليبرالية وما تحكيه من مؤامرات بالقوى العسكرية الصهيونية والليبرالية وما تحكيه من مؤامرات خسيسة ضد الأمة العربية.

إن المجتمع المصرى كما تقدمه المسرحية مجتمع مشلول اجتمعت فيه كل مظاهر الفساد – الإدارى والاقتصادى والأخلاقى –

والشذوذ بسبب تفككه الداخلى الناجم عن غياب المسئولية والانضباط للقانون والمبادئ الوطنية، وسيادة العناصر الرجعية الانتهازية التى تغلغلت داخل المواقع الحساسة فى المجتمع تحت ألف غطاء وسيطرت على مقدرات الشعب وقوته لحسابها الخاص (قلت لك يا امه البيت مليان فيران كثيره.. جديدة بتاكل العيش بتاع العيال.. (لنفسه) العيال الصغيرين.. قلت لى : لا.. العيش كتير.. العيش مالى الخزين.. مفيش فيران دى أوهام.. قلت لك: والفيران أكلت أكل العيال.. حتى الهدوم)(٤٦٣)

إن الفئران التى يتحدث عنها السيد حافظ فيران جديدة، فهى ليست الاستعمار التقليدى الذى كان يجثم بقواته ودباباته فوق أرض الوطن، وإنما فيران من طينة المجتمع، استقلالية وخائنة تسرق قوت الشعب ومتحالفة مع الخارج.

إن تركيبة هذا المجتمع تركيبة طبقية (رأفت الأرستقراطى، ومحمد الفلاح الفقير) أفرزت طبقة استغلالية إقطاعية رأسمالية رجعية (رأفت) سيطرت على مقدرات الشعب وربطت مصالحها بالدوائر الإمبريالية لأن مصالحها متكاملة تكاملاً وثيقاً وعضوياً معها : (يا حبيبتى المولود فى لفة حرير وراضع لبن صناعى وراكب عربية تاونس دايس فوق سجادة عجمى وبيعرف رقصة التويست..)(٤٦٤)

من هنا فإن تحالفها معه حرصاً على مراكزها وامتيازاتها، وليس من باب الصدفة أن تجمع المسرحية بين شخصيات تنتمى لأكثر من طبقة وإنما لتفضح من خلال ذلك التناقض الصارخ بين هؤلاء بل بين انتماءاتهم، ففى الوقت الذى نجد فيه رأفت (وهو الطبقة الأرستقراطية) يعيش فى النعيم ويملك أفخم السيارات وأجمل الفيلات ويتمتع بجميع أنواع

---

(٤٦٣) المسرحية ص ١١٠.
(٤٦٤) المسرحية ص ١٥١.

الكماليات ويقضى أوقاته فى اللهو مع أصدقائه وصديقاته فى البحر والأندية.. نجد فى الجانب الآخر محمد (الطبقة الفقيرة) يقضى وقته فى حقله النائى محروماً من أبسط الحقوق فى التعلم والكتابة وغيرها، لأن ذلك حكراً على الأغنياء وحدهم: (مش لو أمى علمتنى الأول بدل ما تخلينى فى الصبح فى الغيط أزرع واسقى، الظهر نوم تحت الشجر)[٤٦٥]، (ياريتك يامه علمتينى الجراية والكتابة)

يرى الكاتب أن هذا الوضع أدى إلى إفرازات وبائية داخل المجتمع، لعل أهمها التمزق الاجتماعى الناتج عن الصراع بين طبقاته ومن ثم استحالة التعايش بينها وهذا ما يتجلى من خلال الصراع بين محمد ورأفت مثلاً أو من خلال محاولة حسين الانسلاخ من طبقته على الطبقة الأرستقراطية عبر زوجته أو عبر رتبته العسكرية.

ونتيجة هذا الوضع دائماً تسجل المسرحية مجموعة من السلبيات الأخرى التى تؤكد على فساد النظام الاجتماعى والسياسى والإدارى، ويتمثل ذلك فى استغلال الوظيفة (دخول رأفت الكلية الحربية) وانتشار الوساطة وغياب سيادة القانون، فدخول رأفت الكلية الحربية لم يكن دخولاً شرعياً ومن جهة أخرى لم يلتحق بالكلية اقتناعاً منه بواجبه الوطنى وإنما للتعويض عن سقوطه فى الامتحانات وحبه للبدلة العسكرية: (وبعدين يا ماما المجموع ده أعمل به إيه والمصيبة ساقط انجليزى.. مرسى يا أونكل لا مش معقول البدلة جنان على..)[٤٦٦]

فواسطة عمه هى التى كانت وراء دخوله الكلية الحربية وليس تفوقه، والكاتب يسجل من وراء ذلك خرق القانون وموت مبدأ تكافؤ الناس فى فرص العمل والتشغيل، والحقيقة أنه يتوجه بالنقد للرعية

---

(٤٦٥) المسرحية ص ١٤٩.
(٤٦٦) المسرحية ص ١٢٧.

والراعى على السواء اللذين لم يعملا على تطبيق المبادئ التى نادت بها الثورة المصرية[٤٦٧] خاصة المبادئ الستة للثورة وقوانين يوليو الاشتراكية لعام ١٩٦١، ثم يتساءل كيف يحدث هذا فى ثورة حددت منذ البداية موقفها من الإقطاع والرأسمالية والاستغلال ونادت بالاشتراكية والعدالة الاجتماعية وسواسية الناس أمام فرص العمل والتعليم والصحة... والتطهير الداخلى من قوى الرجعية والخيانة... وهذا يدل على فساد المؤسسات الحكومية السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والسبب فى ذلك حسب زعمه هو تسلط تلك الفئة المشكوك فى وطنيتها المتحالفة مع الاستعمار.

ويحكم تموقع هذه الطبقة فى خانة مضادة للجماهير الشعبية ومتحالفة مع قوى الاستعمار، فإن السيد حافظ إبان كل البدع التى تفشت فى المجتمع – والتى كان الهدف منها تدمير المجتمع من الداخل لتسهل هزيمته – من انهيار للقيم والأخلاق العربية الإسلامية واستلاب حضارى بغية تغريب حضارتنا ومسح هويتنا وجدب كياننا تحت غطاء التحضير إنسان عربى مقهور وتابع ومنساق، هذه البدع والعادات الغربية التى يتحدث عنها الكاتب نلمسها بشكل واضح فى شخصية رأفت دون غيره؛ من الشخصيات وهو كما تقدمه المسرحية نموذج للطبقة الأرستقراطية. وكأن الكاتب يدعو إلى تطهير المجتمع من هذا العنصر الخبيث حتى لا ينتشر وباؤه أكثر فى المجتمع : (لو ظهرت دودة فى الأرض مد إيدك يا حبيبتى واحرقيها لاجل ما تقتلش عيدانك الخضرة..)[٤٦٨]

لا يفهم من هذا أن السيد حافظ يرفض حضارة الغرب فقط وإنما يريد أن يؤكد على أن الصراع بيننا وبينه صراع حضارى بالدرجة الأول،

(٤٦٧) باعتبار أن المسرحية تناول فترة الهزيمة وهى فترة الثورة الناصرية.
(٤٦٨) المسرحية ص ١٦٣.

وأن هذا الغرب لتحقيق هذا الهدف استطاع أن يهيئ داخل المجتمع الطبقة التى تنوب عنه فى نشر عاداته وتقاليده و.. داخل مصر حسب مقوماتنا وعاداتنا : (يا حبيبتى المولود فى لفة حرير وراضع لبن صناعى وراكب عربية تاونس ودايس فوق سجادة عجمى وبيعرف رقصة التويست، اللى بيدوس على ريش نعام مش هو يا حبيبتى اللى حيجيب لك العقد من حبات الفجر من غناوى الصبح.. مش هو فارس الأحلام)[٤٦٩]

ومن أهم المظاهر التى يندد لها الكاتب انسياق الجماهير وراء كرة القدم واشتغالهم بها عن قضاياهم المصيرية، وكرة القدم أصبحت الشغل الشاغل للجماهير ونجومها أصبحوا أبطال المجتمع، فأضحت بذلك أكبر مخدر يلهى الجماهير ويجعلها بعيدة عن الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية: (..أهبلاوى.. ضد عبطاوى.. عبطاوى خدها.. جرى بيها.. جرى بيها.. عداها من تفهاوى.. تفهاوى.. هدى بيها.. ماش.. ماش.. يلا.. يلا.. شاط.. جون دخل على غفلناوى.. الناس بتزعق.. أهبلاوى.. بص شوف أهبلاوى بيعمل إيه.. بص شوف أهبلاوى بيعمل إيه.غفلناوى يا غفلناوى.. أنت وكست عبطاوى.. تفهاوى يا تفهاوى إنت نجم الأهبلاوى ضربوا بعض كسروا الحديد.. طلعوا السكاكين.. يا حبيبتى خدى بالك التفاهه نازل على صدر البلد اميال.. اميال..[٤٧٠]

فكرة كرة القدم لم يعدلها ذلك الوجه الحضارى كرياضة وسلوك وإنما أصبحت كما يرى الكاتب وسيلة تغفيل للجماهير وإثارة النزاعات بينها.. ويؤكد الكاتب أن تلك الملاهى والعادات.. ليست من طبيعتنا لأنها أولاً لا تفيد فى شىء وثانياً هى وسيلة من وسائل التغفيل والتدجيل على الجماهير، وثالثاً هى عبارة عن أسلحة يقابلها بها العدو وأعدنا نفسياً إلى

---

(٤٦٩) المرجع السابق.
(٤٧٠) من المسرحية ص ١٦٣.

هذا الحد لكن نصبح سوقاً استهلاكياً للأشياء التى تضرنا وتنفعه وإن هذه الأسلحة التى يواجهنا بها الغرب لا تقل خطورة وفتكاً عن المدفع والرشاش والقنبلة والطيارة وأن ذلك لم يتم صدفة وإنما هو مخطط سياسى يستهدف العرب من الداخل.

ولتجاوز هذا الواقع المر، فإن السيد حافظ يخاطب حبيبته وينصحها بتكوين أبنائها وتربيتهم على القيم الوطنية والدينية وتسليحهم بكافة أنواع المناعة أمام الاستلاب الحضارى والغزو الثقافى والفكرى : (يا حبيبتى ابنى الناس بدل البيوت ابنى الناس يا حبيبتى بدل المداين)[٤٧١]، (يا حبيبتى دوقى عيالك الطين شربيهم من النيل..[٤٧٢].

وهو ما ذهب إليه كذلك على لسان بطله الثورى ضياء الذى يدعو إلى تطهير المجتمع من العناصر الخبيثة وتصفيتها حتى لا ينتشر وباؤها فى المجتمع، وبناء المجتمع المثالى الجديد من خلال بناء الإنسان النقى الطاهر المخلص الوفى للوطن الذى يدرك مسئولية تجاه شعبه ووطنه : (احضنى أولاك الصغيرين.. علميهم فى الصحارى.. الخير والسلام والحقيقة رجعيهم للمدن ألف نبى لا.. ألفين.. لا.. مليون نبى.. رجعيهم.. واغسلى ولادك الكبار بالدم.. اغسلى طينك من الديدان انبتى الأرض انيتى فى الأرض البذور..)[٤٧٣]

إن الإنسان الجديد الذى ينادى به السيد حافظ إنسان– كما قلت سابقاً – يعرف التزاماته ويستشعر مسئوليته الوطنية والقومية ويقدس المبادئ الإنسانية ويدافع عن الحقيقة، وأن النموذج الذى يريده لهذا الإنسان المصرى والعربى الجديد يتمثل فى شخصية ضياء البطل الثورى الذى يعشق الوطن والحرية والعدالة والثورة والكرامة وكل القيم الإنسانية

---

(٤٧١) من المسرحية ص ١٨٨.
(٤٧٢) من المسرحية ص ١٤٨.
(٤٧٣) المسرحية ص ١٨٨.

الأخرى، أو فى شخصية محمد وعبد القوى اللذين يمثلان الإنسان المصرى البسيط الكادح العفيف الذى ارتبط بالوطن بتلاله وجباله ووديانه وشعابه وبكل حبة رمل فيه..

ومن هذا المنطلق فإن الكاتب يندد بالخيانة الوطنية والاستسلام والنفاذ وغيرها.. وأبى إلاّ أن يلصقها بالأرستقراطية ممثلة فى شخصية رأفت، أو فى شخصية حسين المتأستقرط اللذين أقبلا على الخيانة، فإذا كان رأفت قد تآمر ضد رفاقه وحاول طعن صمودهم ونضالهم من الخلف، فإن حسين فعل ما يشبه ذلك، إذ اعترف بحق العدو فى فلسطين معتبراً وجود الضابط الإسرائيلى وجوداً شرعياً مثله مثل وجود الجنود المصريين ولكن أين هذا من ذلك؟ وفى هذا تحد لنضال الأمة العربية ولدماء الشهداء، (وأنا زى أى واحد بيأدى دوره فى جيش بلده زيك زى الثانى)[٤٧٤].

وإن فى هذا لخيانة عظمى لسنين طويلة من الكفاح والنضال، فالمساواة بين الاثنين هى فى الحقيقة مساواة بين الخير والشر وهذا ما ذهب إليه الكاتب على لسان بطله الثورى ضياء : (لا.. العيون مش العيون.. الإيدين مش الإيدين.. والدبيحة.. والمبدح مش هو هو.. وأنا قلت لك يا حبيبتى البارود مش زى طوبة والسكينة مش زى خشبة والخنجر مش زى مدفع..)[٤٧٥]

وهو ما ذهب إليه كذلك على لسان عبد القوى، (أنت ظهرك ضلمة وغيم وسحاب وغابات صورتها من بعيد حب وسلام أنا ظهرى طينه سايله زى الندى)[٤٧٦]

إلا أنه أى حسين استدرك خطأه فى آخر المطاف واكتشف أنه

(٤٧٤) المسرحية ص ١١٨.
(٤٧٥) المسرحية ص ١١٨ – ١١٩.
(٤٧٦) المسرحية ص ١٧٠.

كان ينافق نفسه بهروبه من طبقته، هذا الهروب الذى جره نحو الخيانة العظمى: (كنت بالبس ثوب غير ثوبى.. كنت بهرب من الحقيقة لأجل ما ألبس ثوب حرير كله شوف عملت إيه بالحرير غير أنه ملانى شوك جرحنى..)(٤٧٧)

أما على المستوى العسكرى أو ما عنيناه بنقد المؤسسة العسكرية، فإن السيد حافظ يرى أنه قبل الدخول فى المعركة وهى حرب يعرف الجميع مدى خطورتها وجامتها: أن نبدأ فى تعديل الجبهة الداخلية والحفاظ على تماسكها وتلاحمها وتطهير الدولة بكل أجهزتها من الفساد الإدارى والاقتصادى والاجتماعى، لأنه من غير المعقول أن تخوض حرباً تتطلب منك مجهوداً اقتصادياً وتماسكاً داخلياً وأنت عاجز حتى عن تطهير ثيابك مما يدنسه من فساد داخلى ومن قوى رجعية متحالفة مع الاستعمار، ولذا فإنه لابد من إعادة التوازنات الداخلية (أى خلق نوع من التوازن الاجتماعى) والضرب بيد من حديد على القوى الخائفة وإعادة النظر فى العلاقة مع الآخرين بخاصة العالم العربى (إوعى تنامى يا حبيبتى ثانى ع الحرير.. الخيش تنام عليه كل الجلود.. التراب والصخور لازم تنام عليها حراسك.. البرد والطين لازم تنغرس فيها أقدامهم ريسين الدفة فى مراكبك.. الكلام المفروش فى اللسان الكلام الكدب والتفاهة والتزييف والخداع لازم يا حبيبتى ينتهى..)(٤٧٨)

من خلال ذلك يتبين لنا أن المسرحية تناولت الظروف التى دخلت فيها القوات المسلحة المعركة وكذا السلبيات التى كانت تنخر جسد المؤسسة العسكرية ككل. فخلص السيد حافظ إلى أن مصر لم تكن فى مستوى التحديات التى تواجهها لأنها لم تصلح نفسها ولم تعد العدة التى

---

(٤٧٧) المسرحية ص ١٦٤.
(٤٧٨) نفسه.

تليق بالعدو وإنما كانت تنافق شعبها، فكان من الواجب خلق الأرضية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الصلبة وتكوين المصرى تكويناً نفسياً وثقافياً حتى يكون فى مستوى التحديات التى تواجهه؛ ولكن الذى حدث أن المسؤولين ألهبوا مشاعر الناس بالحماس والشعارات فى الوقت الذى لم تكن فيه مصر تعلم ما يدور حولها مما يعده لها الأعداء : (الكلام المفروش فى اللسان.. الكلام الكذب والتفاهة والتزييف والخداع لازم يا حبيبتى ينتهى)(٤٧٩) أو قوله (قلت لها يا حبيبتى البحر فيه مراكب كثيرة.. يا حبيبتى خليكى صاحية يا حبيبتى خدى بالك..)(٤٨٠) والحقيقة أن السيد حافظ كان ينقد تلك الوعود الهامشية التى كان جذور الحرب يمنون بها الجماهير فى الوقت الذى كان فيه الجميع يعلم أن حالة القوات المسلحة جد سيئة بسبب الفساد الداخلى وضعف التدريب وقلت التموين، لأن الفساد شمل كل شىء فى الدولة بكل مؤسساتها المدنية والعسكرية إلا أن ذلك كان مدسوساً تحت كومة الشعارات الكاذبة، فانعكس ذلك على القوات المسلحة فشلت قدراتها فتأثرت بذلك الكفاءة القتالية للقوات المسلحة وانخفض مستوى التدريب والانضباط العسكرى (قلت لك السكوت يا حبيبتى.. سحابة مغطية أكوام العفن.. مغطية العفن.. يوميها كنت هناك شفت البدلة متزوقة.. كان تحت البدلة فانلة متقطعة وجسمه وسخ وريحته وحشه قلت له: البدلة تحتها فانلة متقطعة وجسمك وسخ.. ضحك.. ضحكوا الناس علىَّ.. كانت العفونة ريحتها وحشة، مشيت.. الريحة ورايا.. ركبت الأتوبيس الريحة ورايا.. نزلت من الأتوبيس الريحة ورايا.. مديت.. الريحة ورايا.. جريت.. الريحة ورايا.. الريحة بتسبقنى.. الريحة بتخنقنى.. كنت فين يا حبيبتى لما كنت بتخنق.. كنت فين؟؟؟)(٤٨١)

---

(٤٧٩) المسرحية ص ١٠٩.
(٤٨٠) نفسه.
(٤٨١) نفسه.

ومن جهة أخرى فإن الجيش المصرى كان يعج بمجموعة من السلبيات الذاتية تمثلت فى انعدام روح المسئولية والانضباط للقانون الذى ينظم العلاقة بين أفراد القوات المسلحة من ضباط وجنود فيما يتعلق بالالتزامات والواجبات والمسؤوليات؛ ومن أهم هذه الخروقات استغلال الضباط للجنود وتسخيرهم فى أعمال لا علاقة بها بالهدف الذى دخلوا من أجله الحربية، فبدل أن يقضى الجندى وقته فى التدريب الشاق والإعداد العسكرى المتواصل والتكوين النفسى والتربية العسكرية، فإنه يقضيه فى خدمة الضباط من تنظيف السيارات والحدائق ونقل الأطفال إلى المدارس.. وكأنه داخل الجيش من أجل ذلك. فلم تعد حالته بأحسن من حالة العبد الذى يخدم سيده فى القرون القديمة، فالجندى لخدمة الوطن والدفاع عنه لا لخدمة الضباط والجنرالات.

حسنين : نعم يا افندم

حسين : روح البيت بالعربية.

حسنين : حاضر افندم.. يا صباح الندى يا ست هانم.. مين ده.. آه طيب؟؟

حسين : حسنين.

حسنين : افندم.

حسين : تعالى.

حسنين : حاضر.

حسين : اسمع.

حسنين : حاضر.

حسين : لا.

حسنين : لا..

حسين : آه..

حسنين : آه..

حسين : ثلاث تيام أجازة.

حسنين : متشكر.

حسين : روح.

حسنين : حاضر

حسين : تعالى.

حسنين : حاضر يا افندم.

ولقد أدى خرق القانون وسيادة البيروقراطية – كما نلاحظ فى هذا المقطع – إلى خلخلة العلاقات وسلوكيات التعامل بين الضباط والجنود، فالضباط فى تعاملهم مع الجنود لا يفعلون إلا ما تمليه نزواتهم وخواطرهم، فهم أصحاب الحل والعقد، أما القانون فلا وجود ولا قدسية له، فالمعروف أن الجندى يكافأ على عمل يقدمه لوطنه وشعبه لكن حسنين هذا لم يفعل شيئاً يستحق من أجله كل هذه الأيام الثلاثة سوى أنه عمل على راحة ضابطه أو سيده إن صح التعبير والكاتب يندد بالسلوك البيروقراطى داخل المؤسسة العسكرية المصرية، الذى خلق الكثير من الثغرات داخل هذا الجهاز، إن هذا التلاعب بالمسئولية قد شمل أشياء أخرى أثر حساسية وخطورة على أمن البلاد.

إذا كان الجنود البسطاء على تلك الحالة السيئة يعانون من نقص التدريب فإن الضباط وجنرالات الحرب كانوا منشغلين بالكرة والأندية وكل التفاهات الأخرى. متناسيين واجبهم الوطنى المتمثل فى الإعداد للمعركة والتخطيط لها هذا فى الوقت الذى كان فيه العدو يعد العدة للمعركة يقول الكاتب على لسان بطله ضياء : (عبطاوى خدها.. جرى بيها.. جرى بيها.. عداها من تفهاوى.. تفهاوى.. هدى بيها.. ماش.. ماش.. يلا.. يلا.. شاط.. جون دخل على غفلناوى.. الناس بتزعق.. أهبلاوى.. بص شوف أهبلاوى بيعمل إيه.بص شوف أهبلاوى بيعمل إيه.غفلناوى يا غفلناوى.. أنت وكست عبطاوى....تفهاوى يا تفهاوى أنت نجم الأهبلاوى

ضربوا بعض كسروا الحديد.. طلعوا السكاكين.. يا حبيبتى خدى بالك التفاهه نازلة على صدر البلد أميال.. أميال..)[٤٨٢]

رأفت : عبطاوى طبعاً.. احسن نادى فى البلد نادى العبط.

عبد القوى : (بسخرية) أصل أنا أهبلاوى.. أحسن نادى فى رأى نادى الأهبل.

إن السيد حافظ وهو ينتقد هذه الظاهرة المتمثلة فى الانشغال بالكرة عما هو أجدى وأنفع للوطن فى الحقيقة يدعو إلى محاكمة هؤلاء المسئولين لأنهم هم الذين ألحقوا الهزيمة والعار بمصر، فانشغلوا بالكرة واستغلوا الجنود لحسابهم الخاص قصد تحقيق مطامحهم السلطوية ونزواتهم الشخصية فضلاً عن الامتيازات التى تعطى لهم بحكم رتبهم.

وسخطاً على هذا الوضع رأينا السيد حافظ فى آخر المسرحية يطرح البديل الشعبى والعمل الفدائى بدل الجيوش النظامية لأن الشعوب هى التى تحسن الدفاع عن نفسها وعن مقدساتها، أما الجيوش فلا تحسن الدفاع إلا عن الكراسى وقمع الجماهير :

عبد القوى : (للجمهور) بيضربوكم بالنار.

حسين : (للجمهور) مسدساتكم فين.. فين.. المدافع الثقيلة.. فين الناس.

محمد : فين سكينتك فين عصايتك (يشيرإلى المتفرجين)

فلعل السيد حافظ يدعو فى هذا المقطع للحرب الشعبية التى أثبتت جدواها فى كثير من بقاع العالم مثل الجزائر وفيتنام ومصر (بورسعيد) وغيرها من بلدان العالم.. أو أنه يستند للروح الجهادية والفدائية التى تعتبر من أولى الأولويات فى العقيدة الإسلامية، ولهذا نجد الكاتب يتحدث عما يمكن أن نسميه بالعقيدة العسكرية أو الجهادية إن صح التعبير، وهذا

---

(٤٨٢) المسرحية ص ١٤٢.

يظهر بشكل واضح فى دخول بعض الجنود المعركة بدون هدف أو بدون إدراك لأبعادها وأسبابها، (مش مهم رتبتك إيه.. مش مهم يا حسنين.. المهم إيه؟ أصلك إيه جاى ليه.. عايز إيه)[٤٨٣].

ويربط الكاتب ذلك بالفساد الذى تأصل فى المجتمع وبالاستلاب الحضارى بصفة خاصة وموت المعانى السامية والقيم الخلاقة. ومن هذا المنطلق تقدم لنا المسرحية نموذجين للمقاتلين المصريين، ضياء وعبد القوى ومحمد من جهة، ورأفت وحسين من جهة ثانية (حسين يدخل الكلية الحربية لتحقيق أحلامه الاجتماعية وينسلخ من طبقته الفقيرة، رأفت يخون الوطن) هو نموذج للإنسان المستلب، لذا نجد السيد حافظ يركز على أن تسابق الضابط (حسين رأفت) للعسكرية لم يكن للدفاع عن الوطن والمقدسات القومية، وإنما للبحث عن مراكز اجتماعية وعسكرية سلطوية.

من هنا فإنه يرى أن الوعى الجهادى ينعدم لدى شخصياته حتى وإن وجد فإنه فطرى كما نلاحظ ذلك عند محمد وعبد القوى، وبالأخص عبد القوى الذى ينصح رفاقه دائماً بالجلد والصمود ويقرر بأن شرف الوطن أهم من حياتهم وأن وجودهم فى الأسر أو فى جبهة القتال له ما يبرره وهو الدفاع عن الوطن والدين، ولهذا فهو لا يهتم بالرتب العسكرية بقدر ما يهتم بوجوده فى ساحة المعركة، ولهذا فهو يرد على حسنين قائلاً (مش المهم رتبتك.. مش مهم يا حسين المهم إنت إيه؟ أصلك إيه.. عايز إيه..)[٤٨٤]

فهو يريد منه أن يعرف فقط لماذا هو موجود فى المعتقل، أى أن يعرف الهدف الذى يقاتل من أجله أو أن يقتنع بالعمل الذى يقوم به، وهذا ما نجده منعدماً انعداماً واضحاً عند كل من حسين ورأفت، فحسين لم يكن

---

(٤٨٣) المسرحية ص ١٨٩ – ١٩٠.
(٤٨٤) المسرحية ص ١١٨.

دخوله للجيش نابعاً من شعوره أو واجبه نحو الوطن وإنما اتخذه كوسيلة لتحقيق أحلامه فى الحصول على مستوى اجتماعى مرموق، وكان له ما أراد بزواجه من فتاة أرستقراطية تمكن من خلالها من الانفتاح على تلك الطبقة، وهذا ما يدل على أن التحاقه بالمعركة لم يكن وارداً فى الحسبان وإنما وجد نفسه مقحماً فى ذلك؛ وبالتالى فدخوله المعركة كان بدون هدف وبدون قناعة لدرجة أنه اعتبر وجود الصهاينة وجوداً شرعياً، فساوى بين وجوده ووجود الضابط الإسرائيلى (أنا زيك زى أى واحد بيأدى دوره فى جيش بلده زيك زى الثانى).(٤٨٥)

ضارباً بذلك نضال الأمة العربية عرض الحائط، أو أنه جاهل لحقيقة العدو الصهيونى وأهدافه العدوانية وهذا أمر مستبعد ولا مبرر له إلا خيانته للوطن، وهو ما يؤكده الكاتب على لسان ضياء حين يرد على حسين مذكراً إياه بحقيقة العدو (لا.. العيون مش العيون.. الإيدين مش الإيدين.. والدبيحة.. والمدبح مش هو هو.. وأنا قلت يا حبيبتى البارود مش زى الطوبة والسكينة مش زى خشبة والخنجر مش زى المدفع..)(٤٨٦).

وعلى هذا الأساس، فإن السيد حافظ يدعو إلى حقيقة يجب أن تكون الأساس الذى يقوم عليه الكيان العسكرى. وهو أنه يجب تكوين الجندى تكويناً نفسياً ومعنوياً إلى جانب تكوينه الجسدى وتسليحه. أى يجب تهيئته حتى يكون فى مستوى التحديات وحفاظاً على كفاءته القتالية، وعليه أن يستند إلى الروح الوطنية والدينية (الإنجيل والقرآن ريح ممكن تزيل الزوبعة)(٤٨٧)

وذلك أولاً قصد الدخول للمعركة بإرادة قوية وصلبة وثابتة لسد

---

(٤٨٥) المسرحية ص ١١٨.
(٤٨٦) نفسه.
(٤٨٧) المسرحية ص ١١٨.

كل المنافذ التى يمكن للعدو أن يتسلل من خلالها ويمرر حربه النفسية لتدمير المقاتل فى مكانه قبل تدميره فى المعركة وهذا ما حصل بالفعل لحسين الذى استطاع العدو أن يجعله يعيش حالة من الصراع الداخلى، وبالتالى جره نحو الخيانة. وكذلك بالنسبة لرأفت فقد استطاع العدو أن يستوعبه لصالحه من خلال إغراقه وتحريك نوازعه الأرستقراطية.

ودائماً فى إطار رصد وتحديد الأخطاء التى أدت إلى هزيمة حزيران ١٩٦٧، فإن السيد حافظ ومن خلال نظرته الشاملة لتلك العوامل والأسباب، فإنه يحمل العالم الغربى الدور الكبير فى إلحاق الهزيمة بالجيش المصرى، فعمل على فضح سياسته العدوانية وحضارته البربرية الزائفة القائمة على القسوة والخطيئة والخداع وفضح انحيازه الكامل للعدو الصهيونى مؤكد على أن هذا الغرب الاستعمارى كان ولا يزال مصدراً للإرهاب وأن الشعوب ما فتئت تصطلى بنيران إرهابه وفى مقدمتها الشعوب العربية والشعوب الصغيرة (خلى بالك يا حبيبتى النمل الأبيض زحف على البيت الكلاب الضالة بتاكل فى عظام الخلق.. الديدان بتاكل فى صدور الضلمة زى عربات تحوم فوق جثة جدع غريب..)[٤٨٨]

ويرى أن ثوب التاريخ لا تزال تدنس نصعة بياضه آثار الخطيئة التى طبع بها العالم الغربى صفحات التاريخ، فالعالم الغربى هو الذى أشعل نار حربين كونيتين كادتا أن توديان بالحياة على ظهر هذا الكوكب، ولازالت آثار تلك الجريمة البشعة مائلة للإنسان فى هيروشيما، وأفريقيا.. شاهدة على حضارة العرب : هيروشيما العيب فيها إن العيال ما توفى بطون الأمهات.. متشوهين.. متشوهين بالقسوة والخداع بالهزيمة وبالخطيئة.[٤٨٩]

(٤٨٨) المسرحية ص ١٥١.
(٤٨٩) المسرحية ص ١٣٩.

ويؤكد أن هذا الغرب نفسه هو الذى قاد الحروب الصليبية الشعواء السابقة متعللاً بحماية المسيحية فى الشرق الإسلامى لنشر الرعب والخوف وإبادة المسلمين لتأسيس ممالك صليبية على أنقاضهم، ثم بعد ذلك استعمر ديار العرب والمسلمين وقمع مواطنيهم ونفى وطنيتهم أمثال سعد زغلول وغيره، (كان صلاح الدين حزين دمعته قصيدة تواسى المهزومين.. صرخة تنادى المستحيل لجل يهون.. كان سعد زغلول منفى والثورة قايدة فى البلد براكين..)(٤٩٠)

وهو الذى مكن العدو الصهيونى – بما منحه من هبات وبما يمده من أسلحة الفتك والدمار – ومن ذبح الفلسطينيين واغتصاب أرضهم، ويعلن بشكل سافر تحديه للأمة العربية المكافحة، ويعلن كذلك تواطؤه مع الكيان الصهيونى فى ضرب العرب – فى حرب ١٩٦٧ : (الطيارات اللى ضربت هيروشيما هى اللى ضربت غزة والعريش قتلتهم القسوة المتعجرفة القسوة المجنونة).(٤٩١)

ويؤكد السيد حافظ أن هذا العدو الغربى متغطرس بجنون القوة ومتآمر ضد الشعوب الصغيرة المقاتلة فى سبيل الحرية والكرامة، إذ قصف اليابان بالقنابل الذرية وقسم فيتنام إلى دولتين وكذلك كوريا وغيرها من دول العالم التى اصطلت بإرهاب هذا الوحش المتعطش للدمار أو القتل : (زى الضباب ما قسم فيتنام اتنين زى الضلمة ما قسمت كوريا اتنين زى ما غربل الغراب غنوة الفرات الدايبة فى النيل)(٤٩٢)

وهو الذى اغتال الرؤساء فى أفريقيا وآسيا و.. أمثال باتريس لومومبا الذى قاد معركة تحرير الكونغو من الاستعمار البلجيكى.. : اغتالته الإمبريالية، وكذلك كوما نكروما فى غانا الذى قاوم الامبريالية

---

(٤٩٠) المسرحية ص ١٤١

(٤٩١) المسرحية ص ١٣٩.

(٤٩٢) المسرحية ص ١٢٩.

الغربية وقاوم تغلغلها الثقافى والعسكرى، (كان باتريس لومومبا مذبوح ثورته مجروحة فى غابات الكونغو بتغنى للعالم غنوة الصبر يا حبيبتى..)، (كان نكروما وعى.. طل طله جوه أمواج الظلام صرخ.. يا عالم من غير ودان..)[٤٩٣]

فتاريخ هذا العالم الغربى – كما يؤكد الكاتب – أسود فى قمع الشعوب وحركات التحرر، فليس بالأمر الغريب أن يتحالف مع الكيان الصهيونى ضد الأمة العربية، فقد أباد قبل ذلك أمة الهنود الحمر والسود فى أمريكا وأقام على أنقاضهم حضارته الهمجية البربرية التى لم يشهد لها التاريخ مثيلاً بالرغم من شعارات السلام والحضارة وحقوق الإنسان التى يلوح بها ليخدع السذج والغفل، لأن الحضارة كما يرى الكاتب ليست فى البناء والتشييد والمال.. وإنما هى الإنسان، فهى سلوك ومعاملة وأخلاق قبل كل شىء مادى : (الحضارة مش تمثال ولا الحمام سلام ولا التقدم مال ونايلون ولا الحضارة بيوت ساعتها..)[٤٩٤]

فالذى يغتال الرؤساء ويغزو الشعوب الآمنة ويضربها بالقنابل الذرية وجميع أسلحة الدمار والخراب لا يمكن أن يكون إنساناً: بل هو متوحش همجى يعشق رائحة الدم. وهذا العالم الذى يدعى التحضر والمدنية هو فى الحقيقة أكثر الشعوب توحشاً وبربرية وتخلفاً سبب الكوارث للبشرية، ومع ذلك فإنه لا يزال يدير الدسائس للشعوب الصغيرة المكافحة فى سبيل الحرية والكرامة والاستقلال وفى مقدمتها الشعب : (خلى بالك يا حبيبتى النمل الأبيض ينخل السقوف.. السقوف حتقع يا حبيبتى)[٤٩٥].

ويؤكد الكاتب على دور العالم الغربى فى خلق الكيان الصهيونى

---

(٤٩٣) المسرحية ص ١٤٠.
(٤٩٤) المسرحية ص ١٣٩.
(٤٩٥) المسرحية ص ١٤٠.

وتمكينه من إبادة العرب، بل إن دوره ليطمس القضية الفلسطينية لا يخفى على أحد من خلال دعم إسرائيل سياسياً فى المحافل الدولية، ودفاعه عن حقها المزعوم فى اقامة وطنها يسانده فى ذلك الأذناب والخونة جواسيس الامبريالية والأزقة الاستعمارية من الحكام الخونة الذين حولوا القضية الفلسطينية إلى دوسيهات وأوراق وأحاديث ومؤتمرات (حبيبتى دوسيهات القضية اتقطعت، العالم كله بيكحل عينه بالكدب بيفتح للحقيقة قضبان معتقل.. حبيبتى شوارع باريس ولندن ونيويورك اتكلمت من نوم الخلق الشريدة الطريدة من بلادها.. القضية هيه هيه والدوسيهات محطوطة قصاد الأفندية أمهات باقات فينهوزن.. فى مدينة السحاب (إلاّ دا.. حبيبتى صدقينى حروف القضية مش حاتتولد على الوجود إلا من طلقة بارود.. من صرخة مدفع من بحر الدم.. والسلام مش حمام ولا تمثال.)[٤٩٦]

وعليه فإن السيد حافظ يحذرنا من هذا العالم ويدعونا ألا ننخدع ببريق حضارته اللامعة، لأنها حضارة قائمة على جماجم الشعوب، بل يدعونا أن نعد العدة لمواجهة هذا العدو واسترداد حقنا المغتصب لأنه لا يفهم إلا لغة البارود والسلاح، فبدون هذه الوسائل فإن الحقيقة لا وجود لها فى هذا العالم الذى يقوده أناس إيمانهم بالقسوة والخطيئة طغى على كل المبادئ الإنسانية السامية، فها هو البطل الثورى ضياء فى المسرحية يحدثنا عن الحقيقة التى تحولت إلى فتاة استبيح شرفها وتم وأدها، ويدعونا إلى تطهيرها بالدم والبارود. (الحقيقة بنت تاهت فى الدروب صلبوها جنود السلطة من سنين، حقيقة إنسانية تايهة)[٤٩٧].

إذا كانت تلك هى صورة العالم الغربى كما قدمته لنا المسرحية بوجهه القبيح وبمطامعها الشريرة المعادية للشعوب، فإنها تقدم لنا العدو

(٤٩٦) المسرحية ص ١٥١.
(٤٩٧) المسرحية ص ١٧١.

الصهيونى فى صورة أشد قبحاً ونفاقاً وخبثاً وأكثر عطشاً للدماء والقتل والإرهاب، وتعرى فلسفته العدوانية، هذه الصورة القبيحة تقدمها المسرحية من زاويتين، من خلال معاملة الإسرائيليين للأسرى المصريين ومن خلال علاقة الجنود الصهاينة كعقلية إذ ترسم لليهودى صورة محزنة، فهو الإنسان المضطهد الذى يعانى من الظلم والاستغلال الجنسى، (... إنت كسبت العالم بصوت كوهين التعبان اللى راح يقتله حسين سليم.. بكده إنت كسبت العالم..)[٤٩٨]. وكيف استغل اليهود تلك الأكذوبة كذريعة لمحاربة كل من يرفع يده ضدهم ولكى يكسبوا من جهة ثانية عطف العالم الغربى والعالم ككل، مستغلين فى ذلك وسائل الإعلام التى يملكونها عبر العالم بنشر خرافاتهم ونفاقهم على الشعوب، (المهم انك مالى الجرايد فى العالم والإذاعات والتلفزيونات وحاجات يامة كذابة والكلمة الكذب.. ياالله خلى العالم كذب على كذب..)[٤٩٩]

وتتجلى هذه العقلية التجريبية واضحة فى محاولة الجنود الصهاينة استيعاب الجنود المصريين ليمدوهم بالمعلومات اللازمة عن بلدهم، والكاتب يسعى من وراء ذلك إلى تأكيد رفضه لهذا العدو وأنه لا يمكن لنا التعايش معه أو قبوله فوق أرضنا، لأنه يسعى إلى إبادتنا وإقامة دولته العبرانية الممتدة من الفرات إلى النيل، (زى ما غربل الغراب غنوة الفرات الدايبة فى النيل..)[٥٠٠]

وهذا فإن صراعنا معه سيستمر إلى حد انتهاء أحد الظرفين، فالصراع بهذا المفهوم صراع وجود وليس صراع حدود ولهذا نجد الكاتب يعمد إلى إنهاء المسرحية بالكلاشنكوف رافضاً بذلك أى منطق للتفاوض أو الاستسلام لأن العدو لا يمكن أن يرحمنا.

---

(٤٩٨) نفسه.

(٤٩٩) نفسه.

(٥٠٠) المسرحية ص ١٢٩.

كما تكشف لنا المسرحية عن حقيقة التحالف الاستراتيجى بين الكيان الصهيونى والإمبريالية الغربية وتجسيد ذلك فى حرب حزيران ١٩٦٧ متمثلاً فى تواطؤ الدول العربية فى إلحاق الهزيمة بمصر : (اشمعنى يا حبيبتى فى ٥ يونيو اتكلموا الإنجليز).[٥٠١] (الطيارات اللى ضربت هيروشيما اللى ضربت غزة والعريش..)[٥٠٢]

وتصور من جهة أخرى الجنود الصهاينة على أنهم مجموعة من اللقطاء استطاعت الدعاية الصهيونية أن تجمع بينهم فى أرض فلسطين – وهى أرض تنطبق على المجتمع الإسرائيلى ككل – فكيف كان متسكعاً فى شوارع باريس وكذلك بالنسبة لبقية الأطراف الأخرى :

الضابط : ما كفياك راحة على أرصفة باريس.

ليف : وليه ده.

الضابط : ما تزعلش أو أكوام الزبالة فى لندن لسه فكراك.

يوسف : ماما.. برضه مش ح أزعل كوهين.[٥٠٣]

وهذا يفضى بنا إلى القول بأن المجتمع الصهيونى لا تربط بين أفراده أية علاقة دموية أو قومية وإنما هو من مجموعة من شذاذ الآفاق والصعاليك شأنه شأن المجتمع الأمريكى – كانوا مشتتين فى العالم ثم اجتمعوا فى فلسطين بتأثير الدعاية الصهيونية تحت شعار الثورات وأرض الميعاد.

ومن هذا المنطلق فإن الكاتب يرى أنه لا يفل الحديد إلا الحديد أى أنه يرى أن الصراع بين العرب واليهود صراع دينى وهو صراع قديم، وأن العودة إلى الدين سبيل لدحر العدو العبرانى: (القرآن والانجيل ريح

---

(٥٠١) المسرحية ص ١٥٣.
(٥٠٢) المسرحية ص ١٣٩.
(٥٠٣) المسرحية ص ١٦٢.

ممكن تزيل الزوبعة)[٥٠٤].

من خلال الحوار بين الجنود الصهاينة يتضح لنا مدى حدة التفكك الاجتماعى الذى يعانى منه المجتمع الإسرائيلى لانعدام أية رابطة دموية بين أفراده، وهذا عامل مشجع بالنسبة للعرب الذين تجمع بينهم أكثر من رابطة (قومية دينية – تاريخية..)

ولكنه يرى أنه إذا كان متفككاً من الناحية الجنسية فإن العقيدة الصهيونية (الرابطة الأيديولوجية) القائمة على القتل والإرهاب والخداع استطاعت أن تجمعه بينهم وتستجيب لغرائزهم المتوحشة.

ونلاحظ بشكل واضح كذلك أن هذه الإيديولوجية الصهيونية انعكست على سلوكيات الصهاينة فيما بينهم خاصة ما نلاحظ داخل المؤسسة العسكرية الإسرائيلية، وهى علاقة تنعدم فيها الأخلاق والمبادئ الإنسانية والقانون، إذ لا شىء يجمع بينهم سوى تحقيق الحلم الصهيونى، ويتجلى هذا واضحاً داخل المسرحية فى عدم الانسجام والاحترام.

حدة التفكك الاجتماعى الذى يعانى منه المجتمع الإسرائيلى لانعدام أية رابطة دموية بين أفراده، وهذا عامل مشجع بالنسبة للعرب الذين تجمع بينهم أكثر من رابطة (قومية دينية – تاريخية..) ولكنه يرى أنه إذا كان متفككاً من الناحية الجنسبة فإن العقيدة الصهيونية (الرابطة الأيديولوجية) القائمة على القتل والإرهاب والخداع استطاعت أن تجمع بينهم وتستجيب لغرائزهم المتوحشة.

الضابط : عاهرة بتحاكمنى.

استر : صعلوك بيحاسبنى.[٥٠٥]

وعدم الانسجام هذا يظهر فى عدم ارتياح ليف ويويف لما يقوم

---

(٥٠٤) المسرحية ص ١٤٨.

(٥٠٥) المسرحية ص ١٨٧.

به الضابط من مراوغة ومراودة فى محاولة لاستنطاق الجنود – بلغت به إلى الفشل وعدم الثقة فى النفس – وهذا لا يعنى أنهما يريدان معاملة الجنود المصريين معاملة تليق بأسرى الحرب وإنما لأنهما لا يعرفان إلا لغة الإرهاب والقمع التى تلقوها من العقيدة الصهيونية القائمة على المخادعة والتمويه.

يوسف : الذبيح بايد قوية.[٥٠٦]

ليف : والسلام بوسائل إعلامية.

كما نلاحظ أنه ليس هناك أى معيار قانونى يحدد طبيعة العمل بالنسبة للجنود؛ فهذه ساره تقوم بنوبات عمل تتراوح بين الخدمة العسكرية والترفية هذه الحرية فى الحركة – وهى حرية نابعة من قناعة الجنود بالمشروع الصهيونى – جعلتهم أكثر إخلاصاً بالرغم من الاختلافات والتناقضات فى المواقف الشخصية.

على ضوء هذا الواقع المر والمهزوم يتأمل السيد حافظ القضية الفلسطينية فيرى أن خيوطها جد متشابكة، فكما ساهم فى حياكتها العالم الغربى، فإن الحكام العرب يتحملون الجزء الأكبر فى ذلك، إذ يرى أن القضية تحولت مع هؤلاء إلى دوسيهات وموائد واجتماعات (حبيبتى دوسيهات القضية اتقطعت.. العالم كله بيكحل عينه بالكذب.. الكذب بيفتح للحقيقة قضبان معتقل.. القضية هيه هيه والدوسيهات محطوطة قصاد الأفندية أمهات بياقات فينهوزن..)[٥٠٧]

وبذلك أصبحت القضية عند هؤلاء الحكام الخونة بمثابة قميص عثمان، يتاجرون به ويستغفلون شعوبهم مدعين تمسكم بواجبهم القومى والدينى فى تحرير الوطن، فصارت القضية مناسبة للموائد الخضراء

(٥٠٦) المسرحية ص ١٢٥.
(٥٠٧) المسرحية ص ١٨٦.

والحمراء والتجوال.. تحت غطاء مؤتمرات للقضية الفلسطينية، فتعددت أشكال هذه المؤتمرات فى الوقت الذى يسد فيه الحكام العرب الحدود فى وجه المقاومة الشعبية والفدائية، ويمارس كافة أشكال القمع والتسلط والإرهاب على كل متعاطف مع هذه القضية المصيرية من أبناء الأمة العربية (الباب الكبير أبو السلاسل الحديد.. عاوزينه يكسر.. عيدان أرض المسيح بقيت ولاد فايزة عملوا ضلوع الدمعة وماج.. عاملين قلويهم بارود.. جايين زاحفين على الأرض ملثمين)(٥٠٨).

لكن رغم غلق الحدود وخيانة الحكام العرب لنضالات الأمة العربية والشعب الفلسطينى فإن المسرحية لا تعكس اليأس وإنما تحمل خطأ دقيقاً من الأمل.(٥٠٩) يأتى مع صوت قنابل وبنادق الفدائيين الملثمين، فهما الوحيدان –كما يرى الكاتب– القادران على تهديد ما يسمى ظلماً وبهتاناً وزورا بحدود إسرائيل الآمنة التى صنعتها على انقاض جماجم الفلسطينيين.

(..عيدان أرض المسيح بقت ولاد ثايره.. عملوا ضلوع الدمعة رماح.. عاملين قلوبهم بارود.. جايين زاحفين على الأرض ملثمين.. جايين من بعيد لجل الجولة الجاية.)(٥١٠)

"جايين.. يا حبيبتى فوق بحور الدم جايين.(٥١١)

تعلم أن الأعمال الفدائية بقت جنبك.(٥١٢)

تم انفجار لغم على بعد ٢٠ كيلو متر من معسكرك.(٥١٣)

مسدساتكم فين.. فين.. المدافع الثقيلة.. فين الناس.(٥١٤)

---

(٥٠٨) سعد أردش – كتاب حبيبتى أميرة السينما المقدمة ص ٦.
(٥٠٩) المرجع نفسه، ص ٦.
(٥١٠) المسرحية ص ١٨٦.
(٥١١) المسرحية ص ١٨٦.
(٥١٢) المسرحية ص ١٨٨.
(٥١٣) المسرحية ص ١٨٨.

فين سكينتك.. فين عصايتك.[٥١٥]

إن الكاتب يرى أن المقاومة الشعبية والعمل الفدائى السبيل الوحيد لدك حصون العدو وتحرير الوطن، وعليه فإنه لا صلح ولا اعتراف ولا تفاوض مع إسرائيل، وأن الحرب الشعبية والفدائية هى الجواب الصحيح لعصابات القمع والإرهاب، وليس الجيوش النظامية التى تؤتمر بأمر حاكم خائن، لأن الجيوش لا تحسن إلا الدفاع عن الكراسى وقمع الشعوب وقد وضعت لذلك أصلاً، كما يؤكد رفضه الكاتب لأى عمل سياسى يستجدى الحلول من أمريكا وبريطانيا وفرنسا وغيرها من الدول الكبرى، لأن الحل بيد الأمة العربية وبيد ثوارها، كما يؤكد رفضه لأى عمل استسلامى تنازلى يستهدف القضية الفلسطينية والأمة العربية ككل، وكأن الكاتب يعلم جيداً ماذا ينتظر هذه القضية من مؤامرات عربية وأجنبية تصفوية وجاءت الأحداث السياسية التى عرفتها الساحة العربية لتؤكد صدق ما ذهب إليه السيد حافظ من خيانة الأنظمة العربية للفلسطينيين، تمثلت أولى خطواتها مع نهاية حرب أكتوبر فى مفاوضات الخيمة بالكيلومتر ١٠١ لتكتمل مع معاهدة اسطبل داود (كامب ديفيد) ومشروع ريغان.. وغلق الحكومات العربية حدودها فى وجه المقاومة الفلسطينية، بل وضرب الفلسطينيين أنفسهم كما حدث فى سبتمبر الأسود ١٩٧٠ فى الأردن.

وهناك من اعتبر العمليات الفدائية للمقاومة الفلسطينية عمليات إرهابية خاصة تلك التى تستهدف أهدافاً إسرائيلية خارج الأرض المحتلة، بل إن بعض القيادات الفلسطينية نفسها اعتبرت تلك العمليات ا لتى تجرى خارج الأراضى المحتلة سنة ١٩٦٧ بأنها عمليات إرهابية وأعنى بذلك

---

(٥١٤) المسرحية ص ١٨٩.
(٥١٥) المسرحية ص ١٩٠.

أراضى ١٩٤٨ وهذا ما ذهب إليه سعد أردش فى مقدمته التى ضمنها كتاب السيد حافظ "حبيبتى أميرة السينما" (..وهو أول من يعلم أن هذا الحلم يشكل معجزة غير قابلة للتحقيق، لأن المعركة العسكرية ليست حلماً من الأحلام، خاصة والأرض العربية تغلق فى وجوه هؤلاء الفدائيين شبراً شبراً، ابتداء من سبتمبر الحزين فى الأردن ١٩٧٠، وصعوداً إلى سيناء بعد ذلك، ثم إلى جنوب لبنان وسعد حداد، وأخيراً بمعاهدات كامب ديفيد ومفاوضات الحكم الذاتى التى يترقب أخبارها العرب.. كل العرب. ويعلم أيضاً أن القيادة الفلسطينية قد انتهجت مؤخراً منهج الصراع الدبلوماسى، محل الصراع العسكرى)(٥١٦).

إن المسرحية تناولت بالنقد فترة حاسمة فى تاريخ مصر والأمة العربية ككل، كثر النقاش والجدل حولها، وهى مرحلة تمثل عز المواجهة والمجابهة مع الكيان الصهيونى وحلفائه تحت القيادة الوطنية لحركة الضباط الأحرار التى فجرت ثورة ١٩٥٢ والتى حملت على عاتقها مسئوليات جسام تتجاوز الإطار الإقليمى لمصر ليشمل محيطها العربى والإسلامى والأفريقى وبالتالى العالم ككل، فأضحت مصر بذلك قبلة للمكافحين والأحرار فى العالم الثالث، ولعل أهم مسئولية تحملتها مصر هى تحرير الأرض العربية ولهذه الغاية بالذات قامت الثورة – التحرير من الداخل والخارج – باعتبار أن الأمن العربى كل لا يتجزأ، وبغية تحقيق هذا الهدف عملت الثورة على تبنى مجموعة من القرارات السياسية والاجتماعية والعسكرية والاقتصادية.. الخطيرة والتى كانت كافية لتحقيق المستحيل، فما الذى حدث؟

إن الذى حدث هو ما حدثتنا عنه المسرحية من هزيمة ماحقة وفشل ذريع أصاب ثورة ١٩٥٢ لأنها لم تجد السواعد الوفية المخلصة

---

(٥١٦) سعد أردش – كتاب حبيبتى أميرة السينما المقدمة.

لمبادئ الثورة وأهدافها وأحلامها وتطلعاتها، والمسئولية حسب رؤية السيد حافظ يتحملها كل أبناء مصر حاكمين ومحكومين.

والحقيقة أن أسباب الهزيمة كثيرة متنوعة والكاتب اقتصر على بعضها وأغفل الأخرى، وهو لا يعاتب على ذلك لأنه ليس بخبير عسكرى أو محلل سياسى، ولكنه كاتب يولد الأحلام ويفجر الآمال ويحارب اليأس حتى لا يسكن فى النفوس ويعظم الخطر.

الفصل الثانى

جماليات المسرحية

يقول محمد مسكين : إن الكتابة المسرحية كصياغة فنية للواقع هى إدارة معرفية تعيد إنتاج الواقع بصيغة جمالية من خلال أدواتها الخاصة، وتكتسب مشروعيتها من خلال فهمها الجمالى الخاص للواقع، هذه الخصوصية التى تتأثر ملامحها من كنه العملية المسرحية ذاتها، ممارسة لنوعين من الإدراك :

١- إدراك واع للواقع.

٢- إدراك جمالى لهذا الإدراك الواعى أو إدراك الإدراك.

إن المستوى الثانى هو الذى يمد كاتب المسرحية بالمضمون الجمالى كما يمدها بدلالة الإضافة والإبداع..(٥١٧)

ولأهمية هذا الجانب الذى تحدث عنه محمد مسكين فى الدراسات المسرحية فإنه يتوجب على أن أقف عنده، ولكن قبل ذلك أود الإشارة إلى فكرة مهمة وحساسة فى دراسة هذه المسرحية وقد سبق أن أشرت إليها، وهى أن السيد حافظ يعد رائداً للمسرح التجريبى، وقولنا هذا لا ينطلق من فراغ وإنما فى الحقيقة يقف عندها كل متأمل أو دارس لمسرح السيد حافظ، وهذه المسرحية التى بين أيدينا لا تشكل استثناء فى ذلك، لذا فإنى أجد نفسى مضطراً إلى أن أقف عند مظاهر التجريب فى هذه المسرحية.

حول المصطلح الفنى :

إن أول شىء يثير انتباهنا ونحن نقلب صفحات المسرحية كلمات "الجسر الأول، الجسر الثانى، والجسر الثالث"، وقد أتسائل لماذا عمد

---

(٥١٧) محمد مسكين "حول الكتاب المسرحية" مجلة آفاق المغربية العــدد الخــامس السنة ١٩٨٦ تصدر عن اتحاد كتاب المعغرب ص ٨.

الكاتب إلى تقسيم المسرحية إلى جسور وليس إلى فصول؟ إن هذا التقسيم ليس بجديد خاصة ونحن نتعامل مع فنان حدد منذ البداية موقفه من الأشكال التقليدية البالية واعتبرها غير صالحة لمسايرة الفترة الراهنة.

وقد يرتبط هذا الهجر للأشكال القديمة بالثورة التى أطلقها بعض الكتاب النقاد المسرحيين العرب على المصطلحات العربية أمثال المرحوم محمد مسكين : (إن مسألة المصطلح المسرحى تأخذ أبعاداً خاصة، إذا قورنت مع المصطلح النقدى سواء فى المجال الشعرى أو المجال الروائى.. الخ. نظراً لمجموعة من الاعتبارات التى يمكن تحديدها كالتالى:

١- إن تأجيل الإهمال بمسألة المصطلح المسرحى تعمق حالة الإحباط التى طبعت تقبل المثقف العربى فى العصر الحديث، لهذا الفن الوافد الذى هو المسرح والذى كان يمثل بالنسبة إلينا إلى ما يشير إلى العجز الذاتى..

إن ضبط وتحديد المصطلح المسرحى نقداً وإبداعاً سيساعدنا على تمثل وفهم مكونات العملية المسرحية وأبعادها، إن فهم الذات لموضوع ما وتمثله جيداً يساهم فى تكسير حالة الغربة التى يمكن أن تعيشها الذات والموضوع معاً..

٢- إن الجيل الأول نتيجة استصغاره لذاته سقط فى موقف انبهارى بهذا المسرح الذى هو ذهب أفرنجى : كما قال النقاش، لهذا تم التهافت على القاموس المسرحى الغربى وتبنى مصطلحاته حتى بدون فهمها أحياناً وإدراك دلالاتها، لقد أدت هذه الوضعية إلى خلط واضح عند الممارسين المسرحيين العرب لحد الآن، فحين – مثلاً – يتحدثون عن تأصيل المسرح العربى، فإن هذا الحديث يعتمد على المصطلحات التى تمت فى إطار الثقافة الغربية، هذه المصطلحات التى تمتلك تارخيتها ومضامينها المفاهيمية، إن البحث عن الأصيل يتم عندنا بأدوات غير

أصيلة.."(٥١٨)

والسيد حافظ الكاتب المتمرد اختار هذا الاتجاه منذ انطلاقته المسرحية بتبنيه للنموذج التجريبى، وهذا سيكون له كبير الأثر على البناء الفنى ككل وهذا ما نلاحظه بشكل كبير فى هذه المسرحية.

إن أحداث المسرحية كما رأينا تعرض علينا تفاصيل العلاقة بين مجموعة من الأسرى المصريين داخل إحدى الزنازن الصهيونية وبين مجموعة من الضباط الإسرائيليين وما يلاقونه من إهانة وتعذيب.. لتطرح من خلال ذلك من المواقف الاجتماعية والعسكرية والسياسية، إلا أن البنية الدرامية التى طرح من خلالها الكاتب هذه الأحداث هى ما اصطلح على تسميته بمثلاثية الخط المسرحى (مقدمة عقدة وحل) فلم تسر وفق هذا النطق إيماناً من الكاتب فى كثير من أعماله بأن الحياة اليومية لا تسير وفق هذا السبيل وإن أى عمل لا يساير الحياة اليومية يعد نفاقاً وتدجيلاً على الجماهير، هذا ما جعل المسرحية من جانب آخر تتجاوز القصة كإطار للعمل المسرحى، أى إن الكاتب لم يحترم القضية كأساس للبناء المسرحى، وإذا حاولنا أن نجد سبباً لذلك فلا يسعنا إلا أن نقول بأن الكاتب لا يريد تقييد نفسه بأشكال قديمه مترهلة لا يرى أنها ضرورية، ولا يرى فيها السبيل الوحيد للعمل المسرحى فالكاتب ينشد الحرية فى كل شىء فكما ينشد الحرية للجماهير ويناضل من أجلها ينشدها لنفسه فى الكتابة، ولهذا اختار التجريب كأساس للعمل الدرامى، ومن جانب آخر فإن الكاتب يهتم بالكلمة أكثر ما يهتم بالشكل.

الصراع الدرامى :

إن الأساس الذى يقوم عليه التصاعد الدرامى (النمو الدرامى) هو

---

(٥١٨) محمد مسكين "المسرح الغربى بين حضور المصطلح وغياب المفهوم" أنــوال الثقافى المغربية العدد ٣٤ السنة ١٩٨٧ ص ١٦.

التناقض الذى يساعد بشكل كبير على التصعيد من حدة الصراع بين الشخصيات والصراع فى هذه المسرحية ثنائى الاتجاه.

١- صراع داخلى :

طبقى (محمد – رأفت)

إيديولوجى : بين مرتبط بتراب الوطن وبالجماهير وبين عميل وخائن متحالف مع الاستعمار (ضياء – محمد عبدالقوى – رأفت – حسين)

٢- صراع خارجى :

صراع بين إرادتين : عربية وإسرائيلية (صراع حضارى) بين الجنود المصريين وبين الجنود الإسرائيليين.

هذا الصراع يشتد حدة وتأزماً كلما انتقلت المسرحية من موقف لآخر تماشياً مع نمو الأحداث وتصاعدها، إلا أن الكاتب يضع لهذا الصراع حداً أو مساراً آخر.

فبالنسبة إلى الأول (ما سميناه بالصراع الداخلى) ينهيه الكاتب بتطهير المجتمع من قوى الرجعية والعمالة (قتل رأفت) وكأن الكاتب يدعو إلى التعايش السلمى أو إلى السلم الاجتماعى أما الثانى – الصراع الخارجى، فإن الكاتب لا يعمد إلى إنهائه، وإنما تأجيجه وتصعيده من طرحه للعمل الفدائى المسلح من خلال إنهاء المسرحية بالكلاشنكوف، من – هذا – الصراع إلى جانب الحوار والشخصيات يوصلنا الكاتب إلى تقبل مجموعة من المواقف النقدية الهادفة التى تنبهنا إلى الأخطاء والسلبيات الاجتماعية المتمثلة فى الانحلال الخلقى والاجتماعى والاستلاب الحضارى، وموت الذات العربية من خلال استيراد البدع الغربية، وكذلك إلى انحلال القوات المسلحة وتفككها، فالتناقض من هذا المنطلق يساعد عليه التصاعد العمودى من أسفل إلى أعلى دون الانحدار أو التوقف عند نقطة الوسط

(عقدة) أو نقطة النهاية (حل)، بل إن نهاية المسرحية تكاد تكون لا نهاية وإنما دفعة جديدة لها فى اتجاه أعلى وبعبارة أخرى بداية جديدة للمسرحية، ولكن ليس فوق خشبة المسرح وإنما فوق خشبة الفعل النضالى أى على خشبة الواقع العربى.

الشخصـــيــــــات :

إن الشخصيات التى بنى عليها السيد حافظ مسرحيته تبدو شخصيات واضحة وعادية أى أنها ليست شخصيات فنية، فالسيد حافظ أخذها من الواقع المصرى، من الشارع والحقل ومن كل مكان داخل مصر.. وإذا قلنا إن شخصياته ليست فنية فذلك لأنها جاهزة ومقولية بشكل هندسى، فهى عبارة عن مجموعة من الأفكار والسلوكيات والمواقف السياسية والأخلاقية وغيرها، لذا هذه الشخصيات تكمل بعضها البعض، وهذا مائلاً بشكل واضح عندما يتعلق الآمر (بمحمد وعبد القوى وضياء)، والحقيقة أن هذه الشخصيات لا تكمل بعضها البعض بقدر ما تلتقى عندها أفكار الكاتب ومواقفه التى يقدمها للجمهور، وهى أفكار تقف من الواقع موقف الرافض الغاضب بكل المواصفات الخبيثة، وتدعو إلى تجاوز الهزيمة والإخلاص لمصر وثورتها، وعلى هذا الأساس فإن شخصيات السيد حافظ تبحث عن الأمل والمستقبل والخير، أى أنها تبحث عن الممكن عن المستحيل.

فهل يعنى هذا أن السيد حافظ يتدخل فى حركة شخصياته ويوجهها الوجهة التى يريدها، أى أنه يدع لها حرية الحركة، الحقيقة أن شخصيات السيد حافظ محكومة ومقولبة، كل واحدة منها تعبر عن فكرة يؤمن بها الكاتب، ولهذا نجد أن هذه الشخصيات تكمل بعضها البعض، لأن الكاتب لا يهتم بالشخصية بقدر ما يهتم بالفكرة الكلمة، وبعبارة أخرى فإن أقل ما يقال عن شخصيات السيد حافظ بأنها عبارة عن أرقام تؤدى عملية جمعها بطريقة رياضية إلى مجموعة من الأفكار تنصب كلها فى الوقوف

مع الإنسان المقهور المحروم وتعرية الواقع المصرى ككل أى تداركه أسباب الهزيمة، وإذا حاولنا أن نقف عند شخصيات السيد حافظ كل على حدة، فإننا يمكن أن نميز بين نوعين فيها النوع الأول يعبر عن أفكار الكاتب ومواقفه، ويمكن أن تدخل فى هذا النوع شخصية ضياء (وعبد القوى ومحمد) والنوع الثانى يمثل أعداء الكاتب (رأفت وحسين) (قوى الرجعية والشخصيات الإسرائيلية العدو الخارجى).

إلا أن أهم شخصية ركز عليها الكاتب هى شخصية ضياء بطله الثورى، ويلاحظ هذا من جانبين، من حيث كم ما تكلم به، ومن حيث قيمته كذلك، فيظهر هذا البطل رمزاً للتمرد الاجتماعى والسياسى، ملتحماً بالوطن وبقضايا الناس، يعيش حالة من الحلم والهذيان الصوفى لدرجة أنه لا ينطق إلا بما يشبه الحكمة أو الأحلام.. وإذا تأملنا هذه الشخصية جيداً فإننا سنجدها تجمع الكثير من صفات الكاتب نفسه : الثورة، التمرد، التحرر، الثقافة، الوعى.. وغير ذلك من الصفات الإيجابية، فعلى لسانه يوجه الكاتب نقده للمجتمع وللمؤسسة العسكرية المصرية وللعالم الغربى والكيان الصهيونى.

إلا أننا نجد شخصيات أخرى تشارك البطل فى هذه الصفات مثل (محمد وعبد القوى) ومن هنا يفسر قولنا السابق بأن شخصيات السيد حافظ تكمل بعضها البعض. يقول محمود قاسم ولعل أوضح مثال للبطل الفنتازى عند المؤلف يتجسد فى شخصية ضياء "٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا" فقد نتصوره لأول مرة مجنوناً ولكنه إنسان يعيش داخل أحلامه الوردية المشربة بالكثير من معالم الفقر.. والطريف أن هذه المسرحية بها أقل قدر ممكن من العالم الفنتازى بين أعمال المؤلف، فهى يمكن أن تحدث فى أى معتقل ولكن "ضياء" يحل بحبيبته ويحدثها عن السيارة الرولزريس الحمراء التى تدوى وقد غطاها الضباب الأبيض.. وقد وصفه زملاؤه بالجنون لكننا لا نستطيع أن نحددها. هو صورة من البطل

العالم الذى يبحث عن الأمل وسط آخرين يعيشون فى أرض المعتقل إنه يحاول أن يغير برأسه وروحه خارج هذا المكان المحدود بعيداً عن الجدران الهشة التى سارت على الطريق متلفعة بشال من الحرير.. هذه الجدران الهشة مصنوعة من ثوب حريرى ينفذ منها شعاع الشمس.. يتحدث عن أمواج البحر أو العواطف وهو ينطق من وقت لآخر بعبارات أشبه بالأمثال المعروفة شعبياً "الأفعى تتلون.. حوالين العود الأخضر لجل ما تطويه.. " فهذا الكلام لا يمكن أن يصدر عن رجل مجنون.. وها نحن الآن فى مجتمع تنبئى.. السيد حافظ تحدث عن زوال الطغيان وعن اقتراب وزوال الغمام، ويبدو أن بطلاً ثورياً قد تكلم وتعلم من شخصيات السيد حافظ أن التمرد ليس هو الكلمة ولكنه رصاصة قوية يمكنها أن توجه إلى أسباب الظلم.. وبذلك سوف يتحول عالمنا إلى عمل إيجابى بدلاً من أحلام عن العمل.. أم رؤيا فنتازية عن عوالم وردية.[٥١٩]

هذا الكلام يجرنا إلى الحدي عن البطولة فى مسرحية السيد حافظ هذه فالبطولة بمفهومها التقليدى لا وجود لها لأنها تقدم لى مبدأ القوة: أى أن البطل قادر عن صنع أحداث المسرحية وإنهائها لصالحه، فهو بهذا المفهوم قادر على التغير أما فى هذه المسرحية، فإن أبطال السيد حافظ تنتفى عنهم صفة البطولة، نعم إنهم أقوياء فى إرادتهم ومعنوياتهم إلا أنهم عاجزون عن الغير والثورة، وبطل السيد حافظ – ضياء – بطل ضعيف يحلم بالكلمة قبل الفعل : "احضنى أولادك الصغيرين.. علميهم فى الصحارى الخير والحقيقة.. "[٥٢٠]

ويتحدث عن المثالية، والسيد حافظ يهتم ببطله هذا ويحمله كل الصفات الإيجابية بثورة على الظلم والطغيان وهو لا يهتم بالمال أو الجاه

(٥١٩) محمود قاسم "ملامح البطل فى مسرح السيد حافظ" الجزء الأول مكتبة مدبولى ص ١٢٢.
(٥٢٠) المسرحية ص ١٨٧.

والسلطان، وإنما يعيش للآخرين للفقراء والمحرومين والحزانى.. وهذا التمرد السلبى عند البطل يتحقق فى آخر المسرحية أو يتحول إلى فعل على يد الثوار الفدائيين الملثمين الذين جعلوا من أجسادهم جسراً لعربة الحرية والكرامة، يقول محمود قاسم الكلمة "..إن التمرد ليس هو الكلمة ولكنه رصاصة قوية يمكنها أن توجه إلى أسباب الظلم وبذلك سوف يتحول عالمنا إلى عمل إيجابى بدلاً من أحلام عن العمل أو رؤيا فنتازية عن عوالم وردية.(٥٢١)

فإذا كان السيد حافظ يطلق تلك الصفات على بطله وهى صفات تتراوح بين الإيجابية والسلبية، فإنه من جهة أخرى يصف عدوه – الذى يتمثل فى عنصرين: الأول يمثل الكيان الصهيونى. والثانى يمثل الرجعية داخل المجتمع، بصفات القمع والإرهاب والمكر والخديعة والاحتلال وسفك الدماء..

إن شخصيات السيد حافظ لا تقدم إلينا عارية من المواقف أو الأحداث، فهذه الأحداث والمواقف تنظم الشخصية فى داخلها منذ اللحظة الأولى فى المسرحية، لأن الشخصية هى التى تضع الموقف أو الحدث أو الموقف والحدث هو الذى يكشف لنا عن الشخصية.

اللغة المسرحية :

أما لغة السيد حافظ فى هذه المسرحية فتشكل امتداداً لمسرحيته التجريبية وحلقة من حلقات النمو والتطور تجاه الكمال، وقد سبق أن قلنا بأن كل مسرحية من مسرحيات السيد حافظ لها بناؤها الخاص، لأنه لا يكاد يستقر على حال حتى يخطر بباله حال آخر أكثر نضجاً وأكبر استجابة للحظة التى يكتب من خلالها، والفترة التى يكتب من خلالها السيد حافظ

---

(٥٢١) محمود قاسم "ملامح البطل فى مسرح السيد حافظ" الجزء الأول مكتبة مدبولى ص ١٢٣.

مسرحيته هاته فترة ذات نكهة خاصة، خلفت آثاراً سلبية فى نفسية الإنسان العربى، وطبعت حياته بالقلق والغضب والهزيمة.. فأضحت الحياة سئيمة وغير ذات معنى، وبذلك أصبح الإنسان العربى يعيش حالة من العبث والضياع والسيد حافظ جزء من هذا الإنسان المقهور، فكان حتماً أن تتأثر لغته بهذا المناخ المضطرب المشحون بالتناقض إلا أنه تناقض يحمل بين طياته بشائر الأمل تحدى الهزيمة – فجاءت هذه اللغة متمردة وغاضبة على الواقع وعلى السائد والقديم.

ولهذا نجد الحوار فى مسرحيته هاته يأخذ اتجاهين متوازيين : الاتجاه الأول بمثابة مونولوج : وهو وسيلة للتعبير الفردى خاصة عندما يتعلق الأمر بشخصية ضياء للتعبير عن نفسية الإنسان العربى المهزوم المتطلع إلى الغد المرتقب لعله يأتى بالنصر والأمل، لهذا نجد ضياء يكاد يفقد توازنه ويعيش حالة من الصراع الداخلى ولا ينطق إلا بالحكمة وما يشبه الأحلام جعلت رفاقه ينعتونه بالجنون، ولكنها على ما يبدو، ليست إلا حكمة الحالم العاشق الذى سحقته سهام الهزيمة "قلت لك يا أمه البيت مليان فيران كتيرة.. جديدة بتاكل عيش بتاع العيال.. (لنفسه) العيال الصغيرين.. قلت لى : لأ.. العيش كتير.. العيش مالى الخزين.. ما فيش فيران.. دى أوهام.. قلت لك: والفيران أكلت أكل العيال.. حتى الهدوم بقيت كلها مقطعة.."(٥٢٢)

أو كقوله: "الحمام يا امه دمه سايل على الدروب.. دمه أبيض دم ريحته حلوة.. لا الدم ابتدى يتلون أصفر.. أزرق.. لا لون تانى.. اللون قريب منى.. لون أحمر أحمر.."(٥٢٣)

والثانى عبارة عن وسيلة للحوار بين شخصيات المسرحية، إذ

---

(٥٢٢) المسرحية ص ١١٠.
(٥٢٣) المسرحية ص ١٢١.

تكشف عن موقف هذه الشخصيات من كل القضايا التى تناولتها المسرحية.

ضياء : لا.. الأول هما إيه؟ عاوزين إيه؟ قدامهم إيه؟ وراهم إيه.. عندهم إيه والدبيحة مش الدبيحة بندقية مش زى خشبة والقضية لسه قدام المحاكم.. (٥٢٤)

عبد القوى : (لحسين) مش مهم رتبتك إيه.. مش مهم يا حسنين المهم أنت إيه؟ أصلك إيه جاى ليه.. عايز إيه؟(٥٢٥)

قول لازم نعمل أى وسيلة نرجع تانى لبيتنا..(٥٢٦) (موقف مناقض للمواقف السابقة)

وإذا نظرنا للغة المسرحية من جهة أخرى، فإننا سنقف عند مجموعة من الحقائق الأخرى التى تبدو للقارئ غريبة فى أول وهلة، لكن سرعان ما يغير موقفه لها عندما يضعها فى موقعها المناسب داخل أعمال السيد حافظ، ومن أهم هذه السمات التى تعطى لغة السيد حافظ فى هذه المسرحية طابعها الخاص، عنصر التمرد فلسفته لغة متمردة شأنها شأن صاحبها الغاضب.

وهذا يستجمع كذلك مع الواقع العربى المضطرب والمهزوم، ويظهر هذا التمرد فى المزاوجة بين العامية والفصحى والشاعرية واللاشاعرية، وعندما أقول الشاعرية فلا أعنى بذلك أنها تخضع للأوزان الشعرية والقوافى أو ما يشبه من القواعد العروضية، وإنما أقصد بذلك شاعرية الفكر وليس شاعرية اللفظ بمعنى آخر، إن هذه اللغة ذات جرس موسيقى داخلى، إلا أنه يحدث إنفجار خارجى يحسه كل قارئ : الحية جاية لابسة ثوبها المسموم صبغاه بلون الطين.. الدخان الأزرق السم طلع..

---

(٥٢٤) المسرحية ص ١٢٤.
(٥٢٥) المسرحية ص ١٢٣ – ١٢٤.
(٥٢٦) المسرحية ص ١١١.

الدخان الأزرق بلون العيون..

أما فيما يتعلق بالمزاوجة بين العامية والفصحى فإن ذلك يتجلى واضحاً لكل قارئ للمسرحية.

ومع ذلك فلغة المسرحية تهتم كثيراً بالكلمة التى تعتمد على الحوار، وقد اعتمد الكاتب ذلك من أجل تحقيق حلمه وتبليغ رسالة الثورة التى يبشر بها فى كل الأصعدة الفنية والفكرية وكذلك الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

الـــــزمــــــــــان :

إن السيد حافظ منذ البداية يضعنا أمام زمن واحد للمسرحية، لكن هذا الزمن على ما يبدو غير محدد، فهو زمن مطلق، أى هو الزمن العربى بعد الهزيمة. فهو اليوم والغد وكذلك الأمس بما يحمله كل من اليوم والأمس والغد من تراكمات وترسبات..بعد أحداث ٥ يونيو ١٩٦٧[٥٢٧] وهذا التاريخ فى الحقيقة له بعدان : البعد الأول يعبر عن مرحلة هامة وخطيرة من مراحل الأمة العربية ومصر بخاصة، والبعد الثانى يعبر عن جيل من الناس عاشوا مرارة الهزيمة وأكثروا بما تلا ذلك من انبطاح أمام الأعداء وانهزام حضارى.. والبعد الثانى هو ما ذهب إليه محمد مسكين بقوله لأن الزمان هو الإنسان وليس الأشياء لأنه المعقل لهذا الزمان وحينما كان الإنسان يمتلك فى ذاته الثابت والمتغير، يمتلك الخاص والعام فإنه أكثر من ذاته ومن هذا يكتسب دلالة الرمز. إن الإنسان هو ذات بالنسبة ورمز بالنسبة لغيره وللتاريخ..[٥٢٨]

وبهذا فإن الزمن عند السيد حافظ يحمل أكثر من دلالته، ولتحقيق هذه الغاية أى للقفز بين اليوم والأمس والغد، فإن زمن المسرحية يعرض

---

(٥٢٧) المسرحية ص ١٠٩.

(٥٢٨) محمد مسكين "حول الكتابة المسرحية" مجلة آفاق المغربية العـدد الخـامس السنة ١٩٨٥ تصدر عن اتحاد كتاب المغرب ص ١١.

مجموعة من التكسيرات (فلاش باك) سواء فى شكل ذاكرة استرجاعية أو رؤية متقدمة إلى المستقبل.

قلنا إن زمن المسرحية يعبر عن مرحلة تاريخية مهمة فى حياة مصر والعرب لأنها مرحلة الهزيمة والإنسان العربى فتغيب الهزيمة وتختفى وحضر الإنسان العربى المتحرر، والإنسان فى الحقيقة يساوى عند السيد حافظ مجموعة من الحقائق (يساوى حقبة تاريخية) هزيمة – قلق – خيانة – استسلام، غياب الديمقراطية، قمع، قوانين جائزة.. فزمن المسرحية إذن أكبر من اللحظة التاريخية يتناولها الكاتب وفى هذا يقول محمد مسكين دائماً فى التاريخ يذهب الإنسان ويبقى الحدث، فى المسرح يتبخر ويبقى الإنسان (..) إن الكتابة المسرحية تفكك العلاقة الرابطة بين اللحظة التاريخية والإنسان أكثر من لحظته[٥٢٩].

وكما قلنا سابقاً فإن المسرحية لم تسر وفق خط مستقيم وإنما تعرضت لمجموعة من التسكيرات سواء فى شكل ذاكرة استرجاعية :

"وبعدين يا ماما.. المجموع ده ح أعمل بيه إيه.. والمصيبة ساقط انجليزى.. (يصعد خطوة) مرسى يا أونكل.. لأ مش معقول، البدلة جنان علىّ (يصعد خطوة أخرى) هالو فيفى.. هالو سوسو شفتى اللاعب بتاع النادى بتاعنا مرمط الأرض باللاعب بتاعكم (يصعد خطوة أخرى) إيه رأيك فى العربية المرسيدس جميلة مش كدة؟؟.. [٥٣٠]" أو فى شكل رؤية متقدمة للمستقبل هذا ما يطرحه من خلال النهاية للمسرحية.

المكـــــان :

ما قلته عن الزمان يكاد ينطبق عن المكان إذ يبدو الكاتب محافظاً على وحدة المكان، وذلك أن أحداث المسرحية تدور فى أحد المعتقلات

---

(٥٢٩) نفس المصدر نفس الصفحة.
(٥٣٠) المسرحية ص ١٢٧.

بالأرض المحتلة، لكن الكاتب يحتفظ على ما يبدو بوحدة المكان ليتمرد عليها، لأن المسرحية وإن كانت تبدو أنها تعالج موقفاً واحداً، فإنها فى الحقيقة تعالج مواقف متشعبة تمتد من الفرد إلى المجتمع إلى العالم ككل، ومن هنا فإن المكان يبدو واحداً فى البداية (المعتقل) إلا أنه سرعان ما يتفجر ليصبح أمكنة متعددة ومتنوعة، تمتد على امتداد ساحة الفصل النضالى فى كل الوطن العربى فى فلسطين ومصر والعالم، فالمسرحية وإن كانت تدور أحداثها فى أحد المعتقلات بين مجموعة من الضباط العرب والضباط الإسرائيليين فإنها تجاوزت ذلك المكان (المعتقل) إلى مكان أكثر سعة ورحابة إنه مكان العمل النضالى والفدائى ولهذا السبب عمد المؤلف إلى اشتراك الجمهور عندما أنهى المسرحية بالسلاح، وكأنى به ينقل أحداث المسرحية من مكانها الضيق (المعتقل) إلى مكان آخر هو مكان الجمهور وليس الجمهور الذى يوجد فى القاعدة فحسب وإنما فى كل الوطن العربى، اختلط فيه (المكان) الضابط (الممثلون) بالجمهور (المواطنون).

الموقف الايديولوجى للكاتب :

يقول محمد مسكين : (إن الكتابة تكتسب مشروعيتها من حولتها التاريخية أى من تموقعها داخل اللحظة، إذا كانت الكتابة المسرحية هى قراءة للحظة والناس فإن هذه القراءة هى قراءة تاريخية، أى أنها عملية استيعاب عميقة لخصائص لحظتها على كل المستويات السياسية والاجتماعية..[٥٣١] انطلاقاً من هذه المقولة تكتسب مشروعية البحث فى البنية الفكرية للكاتب من خلال هذه المسرحية.

لقد سبق أن قلنا إن الانتماءات الاجتماعية للجنود المصريين

(٥٣١) محمد مسكين "حول الكتابة المسرحية" مجلة آفاق المغربية العدد الخامس السنة ١٩٨٥ تصدر عن اتحاد كتاب المغرب ص ٧.

المأسورين لدى العدو الصهيونى جد متفاوتة، فهى تمتد من أدنى نقطة فى هرم المجتمع المصرى إلى أقصى نقطة فيه : أى من الطبقات الكادحة إلى الطبقات الأرستقراطية والبرجوازية، وما يهمنا من هذا كله محاولة الكاتب فى عمله هذا التقريب بين هذه الانتماءات المختلفة، فهل يعنى هذا أن الكاتب يكرس ما نادت به الثورة الناصرية فى محاولتها فرض منطق المصالحة والتعايش بين فئات المجتمع استجابة لخطورة المرحلة؛ لأنها مرحلة الصراع مع العدو الصهيونى ومن الواجب أن يكون هناك تماسكاً اجتماعياً يساند الجبهة العسكرية ويسد الأبواب فى وجه كافة أشكال الحرب النفسية والإعلامية التى تستهدف الإنسان المصرى من الداخل.

أم أن الكاتب يستجيب لنداء الشريعة الإسلامية؟ بدوره ناشد المسلمين بالدخول فى السلم كافة، واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا..! وغيرها من الآيات التى تنص على التماسك والتآخى.

نعم الكاتب ينادى بخلق نوع من التعايش السلمى بين فئات المجتمع مستجيباً لما نادت به الثورة الناصرية ومستجيباً كذلك لنداء الإسلام. إلا أن ذلك استحال وانتهى إلى الفشل، ويتمثل هذا الفشل فى الصراع المحتد بين رأفت وضياء وبين رأفت ومحمد وإن كان الصراع الأول إيديولوجى بالدرجة الأولى، معنى هذا أن الكاتب يعارض تطبيق هذا المبدأ فى التناقض الصارخ فى مستوى المعيشة بين فئات الشعب وهذا ما لا يريده الإسلام، كذلك لأن الإسلام ينادى بالتكافل والتوازن الاجتماعيين.

فالكاتب من هذا المنطلق يرى أن الصراع سيستمر بين فئات المجتمع فى ظل هذه التناقضات، ولا يعنى هذا أن السيد حافظ يؤمن أو يدعو إلى تأجيج الصراع بين فئات المجتمع بالشكل الذى تنادى به الماركسية والمتمثل فى الصراع بين طبقات المجتمع وحسمه فى الأخير لصالح البروليتاريا، وإنما يريده بالشكل الذى يحقق التماسك والتكافل والتوازن الاجتماعى، إى أنه يرى أن تطبيق هذا المبدأ رهين بإصلاح

الوضع الاجتماعى والاقتصادى للفرد المصرى، والثورة الناصرية بدورها كانت تريد خلق ذلك إلا أنها فشلت فى تحقيقه، وهذا يؤكده الكاتب من خلال الصراع المحتد بين رأفت وضياء ومحمد وعبد القوى من جهة ثانية، لأنها أى الثورة لم تطهر المجتمع من قوى الخيانة المتحالفة مع الاستعمار والامبريالية.

هذا فيما يتعلق بالداخل، أما إذا انتقلنا إلى الخارج، أى علاقتنا مع العالم الخارجى – أقول علاقتنا بأسلوب الجماعة لأن الكاتب وإن كان يكتب لمصر، فإنه فى الحقيقة يكتب لأمته العربية، لأن مصر بمثابة القلب فى جسد الأمة العربية – فإنه يناشد المواطن العربى وكذا الحكومات العربية، إلى التموقف من العالم الغربى لأنه عالم منحاز للكيان الإسرائيلى علاوة على ماضية الأسود فى التعامل مع آبائنا وأجدادنا. فهو الذى نهب خيراتنا ودمر اقتصادنا وقتل شعوبنا العربية، ولا يزال يفعل ذلك مع الشعوب الصغيرة والضعيفة، من هذا المنطلق فإن السيد حافظ يدعو أبناء أمته العربية إلى الكفاح المسلح فى صراعنا مع العدو الصهيونى، لأن النضال الدبلوماسى ليس فى صالحنا ضد عدو تتحالف معه أكبر الدول وأقواها اقتصادياً وعسكرياً وليس لنا أمام هذا الوضع إلا الموت ونحن واقفون، وإلا فالفناء والموت بالذل والعار.. وهذا المنطق أثبتت صحته الأيام، فبعد توقيع اتفاقية اصطبل داود (كامب ديفيد) ماذا جنى العرب؟ سوى الخيبة والمهانة، ففى ظل هذه الاتفاقية اجتاحت القوة الصهيونية لبنان وارتكبت مذبحة صبرا وشتيلا، وقصفت تونس (حمام الشط حيث مقر المركزية الفلسطينية) وكذلك فى ظل هذه الاتفاقية تم تدمير المفاعل النووى بالعراق (تموز) وقصف القوة الأمريكية للجماهيرية العربية الليبية..

بعد هذا أنتساءل فى أى مكان يتموقع السيد حافظ؟ هل هو فى اليمين أو اليسار أو هو فى الوسط؟

إن السيد حافظ من خلال ما طرحه من أفكار ومواقف يكاد يرسم لنا الاتجاه الفكرى أو الأيديولوجى الذى يؤمن به ويكفى أن نستشهد بأحد المقاطع من المسرحية والتى لا تدع مجالاً للشك فى اختيار الكاتب فى اختيار الكاتب للوسط ورفضه الاتجاه يميناً أو يساراً.. إوعى حسك تروحى لانتصار لا تمشى فى الشمال ولا اليمين إمشى فى النصف علشان توصلى صح أصل فى اليمين عربيات كبيرة تقتل الخلق..(٥٣٢)

حسنين : (لعبد القوى) اليمين إيد تعبانة.. أصل أنا شطلاوى(٥٣٣).

ضياء : يا حبيبى اليمين عربية روزرايس حمراء جاية بسرعة جاية تدوى من الخلف النور الأبيض كشفاته مولعة..(٥٣٤)

إن هذا الموقف الأيديولوجى الذى يعتقد الكاتب على ما يبدو يستمد جذوره من الشريعة الإسلامية.. يا حبيبتى والقرآن والإنجيل ريح ممكن تزيل الزوبعة(٥٣٥) ومن الإرث الحضارى للأمة العربية والإسلامية.

---

(٥٣٢) المسرحية ص ١٦٢.
(٥٣٣) ص ١١٩.
(٥٣٤) ص ١١٩
(٥٣٥) ص ١٤٨.

الخـاتـمـة

إن مسرحية ستة رجال فى معتقل بـــ/٥٠٠ شمال حيفا تمثل خطوة أخرى أكثر تقدماً فى مسيرة السيد حافظ المسرحية، فهى من جهة دفعة جديدة فى طريق تأكيد الرؤية السياسية المميزة للسيد حافظ التى اتسمت بالوضوح والشفافية فى وقوفها من الواقع المصرى والعربى، ومن جهة أخرى تأتى خطوة أخرى فى اتجاه الكمال داخل الخانة التجريبية التى امتطاها السيد حافظ منذ انطلاقته المسرحية.

قد تداولت هذه المسرحية فترة حساسة وخطيرة من تاريخ الأمة العربية ومصر بصفة خاصة، ذلك أن المسرحية وإن كانت ركزت على فضح وكشف الثغرات التى كانت تنخر جسد المؤسسة العسكرية المصرية والمجتمع المصرى بكل أجهزته الاقتصادية والسياسية – فإنها تمثل رؤية شاملة للواقع العربى لأن القارئ لهذه المسرحية يرى أمامه الكثير من القضايا المتشعبة الوطنية (الحرية، السياسة، العدالة..)، القومية (القضية الفلسطينية..) والعالمية (قضية الاستعمار..) هذه القضايا محكومة النسيج والحياكة، لا يمكن استقلال إحداها عن الأخرى[٥٣٦] فلا يمكن فصل الوطنى عن القومى، والقومى عن العالمى، فتحرير فلسطين يمر عبر تحرير مصر (العالم العربى) وتحرير مصر يمر عبر التخلص من قوى الاستعمار العالمية (سواء الاستعمار العسكرى أو الاقتصادى والثقافى..)

إن هذه القضايا وبعبارة أخرى الموقف من هذه القضايا ولد داخل المسرحية مجموعة من السلوكيات والأخلاقيات والقيم الإنسانية الشريفة التى اندثرت فى هذا العالم الذى طغت فيه المادة والأنانية ونزعة الشر والعنف والإرهاب.. (الاستعمار).. وربما السيد حافظ يدعو هذا الجيل[٥٣٧]

(٥٣٦) تمثل الرؤية السياسية والفكرية للسيد حافظ.
(٥٣٧) الكلام موجه لأجيال ما بعد الهزيمة.

إلى تجاوز مخلفات الثقافة الاستعمارية وما صاحبها فيما بعد من ثقافة انفتاحية تهدف إلى ترويض العقل العربى وجره نحو الاستسلام والخيانة والنفاق والمجون والخلاعة، ليعود الزمن العربى الأبى، زمن الفاتحين والمناضلين والشرفاء ويتوارى زمن الخيانة والاستسلام والتدجيل، وتسقط شعارات الوصاية والنيابة ليفتح الباب أمام الجماهير العربية لتصنع مصيرها بنفسها وتطهر أرضها المداسة بأقدام اليانكين والصهاينة والخونة.

والمسرحية من جهة أخرى تماشياً مع نوعية القضايا المطروحة – التى لم تكن مطروحة من قبل فى الخمسينات والستينات – لأنه فى تلك المرحلة طغت المواضيع الاجتماعية والوطنية – تجاوزت الشكل التقليدى لأنه لم يعد قادراً على استيعاب تلك الشحومات الثقيلة المركبة إلى شكل آخر يمتاز بالمرونة والتفاعل مع روح العصر، وهذا الشكل الجديد هو النموذج التجريبى، فتجاوزت المسرحية القيود الأرسطية وتحررت من الوحدات الثلاث كما تحررت من ثلاثية الخط المسرحى، وكذلك من اعتماد القصة كأساس العمل المسرحى وغيرها القيود الأخرى.

خلاصة القول :

إن السيد حافظ يظل ظاهرة فريدة فى عالم المسرح العربى ، بروحه الثورية المتمردة ذات النفس الطويل التى لم تهن أو تتعب أو تستسلم للهزيمة ، أو بتجربته الجديدة فى مجال الصوت الآخر فى هذا الزمن الذى تشابهت فيه الأصوات.

البناء الفنى نحو الهوية القومية
ومســرح السيد حافظ
بقلم الدكتور / مصطفى عبد الغنى

لا شك أن المسرح المصرى المعاصر تأثر تأثراً كبيراً بالتجريب الغربى، وعلى الرغم من أن جيل الستينات كان مهموماً بالقضايا والمضامين فى المقام الأول، فإن جيل الستينات فى مصر عرف أشكالاً درامية كثيرة أجملتها د. حياة جاسم بأنها : التراجيدوميدى والدراما الملحمية ودراما العبث واللامعقول والمسرح داخل المسرح والدراما التسجيلية، وذلك فى كتابها (الدراما التجريبية فى مصر، دار الآداب بيروت ٨٣)

ولأن المسرح المصرى فى السبعينات كان قريب العهد بمسرح الستينات، فمن الطبيعى أن يتأثر به ويقترب فى أشكاله من أشكال هذا المسرح، وهو ما يطرح علينا السؤال الآتى :

هل المسرح المصرى فى السبعينات قد تأثر حقيقة بتجربة المسرح المصرى السابقة عليه فى عقد الستينات؟

وإذا كان ذلك كذلك، فإلى أى مدى كان هذا التأثر؟ وما طبيعته؟

هذه أسئلة لابد للإجابة عنها من كشف طبيعة التناول الفنى فى السبعينات..

إن الذى يمكن أن يحدد طبيعة التجربة وبدايتها إحدى الملاحظات التى أشرنا إليها سلفاً، وهى، أن تأثر هذا الجيل – السبعينات – اختلف عن تأثر الجيل السابق عليه.

وبمعنى آخر، إذا كان الجيل السابق عاش الأحداث السياسية عن قرب، وتناول قضايا المرحلة السابقة، الاجتماعية منها والسياسة من الداخل، فإن جيل السبعينات، فيما بعد وعلى العكس من ذلك، واجه زخم الأحداث ذات الطبيعة الخاصة، مما نتج عنه تركيز جهده على قضية أكثر بروزاً فى عصره من العصر السابق عليه، هى قضية الديمقراطية.

وتفصيل ذلك، إن قضية الديمقراطية، لم يكن الجيل السابق ليستطيع التوقف عندها قط، لانشغاله عن قضايا التجربة الاشتراكية فى

الستينات، التى لم تكن تخرج بحال من الأحوال عن القضية الوطنية والهم الوطنى والاجتماعى وما إلى ذلك، فضلاً عن أن إنجازات جمال عبد الناصر فى الجانب الوطنى والاجتماعى دون جانب الحريات السياسة كان يأتى فى المقام الأول.

ومن هنا، كان غياب عامل التحرر السياسى الداخلى والممارسات الدستورية خاصة فى فترة التحديات الداخلية والإمبريالية قميناً بأن يدفع جيل السبعينات لأن يهتم بالديمقراطية أكثر من القيم السياسية الأخرى.

لقد فرضت القيمة السياسية الجديدة نفسها على الأفهام فى السبعينات، فاستجاب أبناء هذا العقد للأحداث الهادرة، وانعكس هذا فى الإبداع الفنى.

وقد كان التأثر بالقيمة السياسية الجديدة دافعاً ليتبلور هذا الجانب الفنى، فالتفرقة بين القيمة السياسية والتناول الفنى هنا هى تفرقة نظرية، ذلك لأن من البديهيات أن الممارسة الفنية تؤكد أن التناول الفنى لا يعدو أن يكون مضموناً متحولاً إلى شكل وفى التحليل الأخير لا يتبقى، كما يقول أصحاب أسس النظريات الأدبية،.. إلا العمل الأدبى بكامل وجوده وكينونته.

وعلى هذا النحو، فنحن الآن أمام محاولات درامية جديدة، يلعب الدور الأول فى تشكيلها الفنى هذا الواقع السياسى الجديد.

ورغم تباين محاولات التجريب الفنى هنا، فإنها جميعاً لم تجاوز هذه الدائرة، دائرة التعبير عن قيمة سياسية فى المقام الأول.

ومما سبق ذكره يتبين إننا أمام مواجهة التجريب الغربى بارتفاع خطوط الإسقاط السياسى الذى لا يجاوز المستوى الدرامى، وإذا بنا أمام المستوى الملحمى، وإذا بنا أمام المستوى التجريبى، وإذا بنا بعد ذلك كله أمام مستوى الإفادة من الظواهر التراثية وإن جاء هذا فى مرحلة تالية، وإذا نحن أمام بقية عناصر هذا المسرح السياسى من تلمس الأسطورة،

واستعادة خطوط التاريخ واتساقه، والإفادة من المفردات اللغوية فى الإناء الفكرى، وتلمس الرمز والتجريد وتأكيد التكرار فى التيمات والرؤى المتشابهة.
وباختصار، نحن أمام تشكيل فنى اقتضاه التشكيل المعنوى المعاصر.
وهنا نصل إلى حيرة السؤال:
فما هى إذن أهم عناصر الرؤية الفنية وأبعادها؟
وسنحاول هنا الاقتراب من هذا العالم.

التجريب الغربى :

نحن لا نستطيع الآن تصديق الرأى القائل أن كتاب السبعينات – من الدكاترة الأربعة – كانوا (متفقون على أن شكل المسرحية التى عرفها الإغريق القدامى والغربيون المحدثون هو الشكل النموذجى الذى يجب أن يحذوا حذوه ويصوغوا رؤاهم فى إطاره).. ذلك، لأنه إذا سلمنا جدلاً بذلك، فسوف نجد الشكلين متجاورين فى آن واحد : الدراما والملحمية.

إن د. عبد العزيز حموده فى أول أعماله راح يبعث روح الملحمية فى نص (الناس فى طيبه) فى وقت حرص فيه على اتباع قواعد أرسطو مثلاً فى وحدة الحدث ووحدتى الزمان والمكان وما إلى ذلك.

لقد حرص د. حموده على الشكل الدرامى، هذا صحيح، ويظل صحيحاً أيضاً، أنه حاول أن يجاوز العناصر الدرامية فى الوقت نفسه أكثر من توفيق الحكيم قبل ذلك.

ويزيد هذا أكثر بين أول أعماله وآخرها. إذ يلحظ أنه فى آخر أعماله حرص كثيراً على أن يجاوز روح أرسطو والإفادة كثيراً، من روح بريخت وبيتر فايس وغيرهما.

ترى، ماذا يعنى هذا.. ؟

يعنى، إنهم، فى الفترة الأولى اقتفوا أثر القواعد الأرسطية

والتجارب التقليدية بتراثها الذى يمتد إلى الوراء إلى ما قبل ميلاد المسيح، وهو ما يمكن أن نوافق عليه، وخاصة أن أعمالهم يمكن أن تؤكد أنهم آثروا التركيز على ثلاثة أشكال درامية تعود – فى جميعها – إلى الغرب المعاصر على الأقل فى شكلها الظاهر. وهذه الأشكال يمكن إجمالها على النحو التالى:

- الشكل الدرامى
- الشكل الملحمى
- الشكل التجريبى

***

لقد آثر كتاب السبعينات الشكل الدرامى، وأهم قيمة خاصة عندهم هى قيمة الإسقاط السياسى، وهى من أبرز القيم الفنية التى حرصوا عليها.

والإسقاط السياسى هو من أرفع أنواع هذا المسرح – السياسى – إذ يضمن شيئين، أحدهما، تلك الحرية المطلقة فى معالجة القضايا، وما يتبعه من الهروب من الرقابة.. والتخفى منها فى ثوب شفيف، أما الشىء الآخر، فهو، الابتعاد عن المباشرة السياسية فى التعبير، وهو ما يصل بالفنية إلى أعلى درجاتها.

وقد حرص كتاب السبعينات على هذا النوع فى محاولة التعبير عن القضايا الآتية، فى وقت لم يجاوزوا فى هذه المرحلة إطار الوحدات الأرسطية المعروفة.

إن مراجعة النصوص التى كتبت حينئذ، يرينا أنها تكاد تذهب فى أغلبها إلى تقليد تلك الدراما، ذلك أن النص المسرحى يقسم إلى فصول، والفصل يقسم إلى مشاهد، وبينما يهيئ الفصل الأول الحدث الرئيسى فإن الفصل الثانى يطوره، حتى إذا ما انتهينا إلى الفصل الثالث يكون الحدث قد وصل إلى ذروته فيقدم الحل الذى تكون دائرة الإسقاط السياسى قد اكتملت عنده.

ورغم ظهور بعض الأصدقاء التجريبيين فى السبعينات يمكن القول إن كتاب السبعينات آثروا فى بعض الأحيان أن يكونوا (أرسطيون) أكثر من أرسطو نفسه، فلم يكن التحول الذى حدث فى النصف الثانى من الخمسينات فى مصر فى شكل المسرح ليغير كثيراً من أولئك الكتاب من الجيل الثالث..

إن أول أعمال فوزى فهمى (عودة الغائب) كان يستلهم الشكل الاغريقى استلهاماً تاماً، سواء فى طبيعة المضمون أو التناول الفنى، وهو ما لا يمكن تجاوزه كثيراً فى بقية النص.

لقد حرص الدكاترة محمد عنانى وسمير سرحان وعبد العزيز حموده وفوزى فهمى وأيضاً عبد الله الطوخى.. على اقتفاء أثر الدراما التقليدية فى وقت لم يجاوزوا فيه الإسقاط السياسى.

ولا يعنى هذا أن الإسقاط هنا كان ملتزماً بالشكل الفنى فقط، فمن التجنى أن نعتقد فى هذا الجيل نمطية (القالب) وحسب، وإنما الالتزام ببعض الأنواع الأخرى فى التعبير.. إن عبد العزيز حموده، وكما أسلفنا، كان أقل التزاماً بالشكل الدرامى منه بالنسبة إلى الحكيم وباكثير من قبل، وفوزى فهمى، استخدم بعض التقنيات البريختية فى أكثر من موضع، وإن جاء هذا أحياناً من قبيل تلمس (الموديل) البريختى، ومع ذلك، فإننا لا نلبث أن نلحظ تداخل خطى الدراما والملحمة.

ربما كان عبد العزيز حموده وفوزى فهمى أكثر أبناء جيلهما تلمساً لهذا الشكل وإيثاراً له، فعند عبد العزيز حموده نلحظ الخطوط الملحمية بما فيها من وسائل كسر الإيهام الأرسطى واستخدام الراوى استخداماً متكرراً خاصة منذ أول أعماله (الناس فى طيبة)، ففى الوقت الذى حرص فيه على استخدام هذه الحيل البريختية لم يبتعد قط، عن شكل البروسنيوم الأوروبى، وتتناثر الخطوط البريختية أكثر فى نص مثل (الرهائن) حيث تزيد درجة استخدام كسر الإيهام خاصة منذ بداية الفصل

الأول، حين تقف جيزيل على يمين مقدمة المسرح لكى تخاطب المتفرجين، فتقول :

جيزيل : مساء الخير.. اسمحوا لى أقدم لكم نفسى.. اسمى جيزيل اسم العيلة مش مهم.. من سكان جزيرة.. (تتوقف) إحدى الجزر فى الميحط الـــ.. برضك مش مهم.. خطوط الطول والعرض؟ اللى تهمه المعلومات دى كلها يقدر يدور على جزيرتنا فى أى أطلس كويس.. حيلاقيها بقعة صغيرة فى موقع فريد بين قارات العالم الخمس.. عدد السكان؟ اعتقد أن العدد مهم.. علشان كده لازم تعرفوه.. الخ.

وفى هذا الوقت الذى تستطرد فى حديثها الموجه إلى المتفرجين.. فإن الممثلين المشتركين فى المشهد الأول يبدأون فى الدخول وهم يدفعون شجرة بسيطة من الإسفنج الأبيض دون دهان، وتبدأ الإضاءة على جيزيل فى الخفوت كما تؤكد إرشادات الفصل الأول، وحينئذ توجه جيزيل الحديث إلى الممثلين ثانية :

استنى يا أخينا إنت وهو.. خلينا نقدم الموقف.

وحين يخرج الممثلون من حيث جاءوا تنفيذاً لإرشادات جيزيل/ الراوى، فإنها تعود لتوجه الحديث من جديد إلى المتفرجين، ليبدأ الموقف من جديد، وحين تصيح بهم ليدخلوا، لا تلبث أن تنضم هى إلى بقية الممثلين لتندمج فى هذا الموقف الذى يسيطر على أمامية (الكادر).

وإذا كان هذا السرد (= المخاطب) يتقطع لتبدأ الدراما طيلة النص، فإن ذلك السرد، ينتهى به الموقف كله حين تعود جيزيل ثانية، ولكن فى نهاية النص لتصيح فى الجمهور فى وقت يبدأ فيه الإظلام التدريجى وتتناثر فى الوقت نفسه حركات البانتوميم ويضاء (الافاتسية) وما إلى ذلك من علامات المسرح الملحمى، تخاطب الجمهور، فتقول :

جيزيل : ابتسموا.. نعم.. ابتسموا أيها السادة.. ما تخلوش رؤية المؤلف

تزكم أو تمثيل فى تمثيل.. اذن.. روحوا ارجعوا بيوتكم وناموا مستريحين.. لأن الواقع غير كده خالص.. إذا كان الناس فى الجزيرة الوهمية بيبيعوا.. وإذا كانوا بيحولوا إلى رهائن من غير ما يحسوا أحياناً.. وبارادتهم أحياناً.. فالواقع اللى بنرجع له.. غير كده.. غير كده خالص.. موش كلنا بنبيع.. وموش كلنا رهائن.

ويمعن المؤلف فى رؤيته، فإذاً جيزيل (= الحاكى) تتجه إلى صالة المسرح ولا تلبث أن تخرج مع الجمهور.

وعلى هذا النحو، المسرح هنا يجاوز الدراما إلى الملحمة.. بقصد أن يكون له دور فعال ليولد بطريق مباشر أو غير مباشر فى جمهوره الإحساس بالغرابة والدهشة لما يجده أمامه، وهو يمنع المتفرج، كما هو الهدف فى المسرح الملحمى، من الاغتراب، فيحوله إلى متفرج غير سلبى، يفكر، ويحمل عقلاً، ويستخدمه أيضاً.

وما يمكن أن يقال عن (الرهائن) يقال عن (الظاهر بيبرس) آخر أعماله المخطوطة.. سواء فى استخدام (اللعبة المسرحية)، أو فى ظهور الراوى منذ الفصل الأول، ليبدأ فى إنشاد وسرد جزء من السيرة الشعبية مستخدماً فى هذا العديد من مظاهر المسرح الملحمى.

وأيضاً (المسرح الشامل) من شعر وغناء وحركة وتشخيص وإضاءة وبقع ضوئية عديدة.. لتبدأ أشباح الماضى فى الظهور على صفحة المسرح المفتوحة.

وهنا يدخل الراوى بربابته إلى الخشبة ويعتلى دكة أعدت لهذا الغرض كما تشدد الإرشادات المسرحية، ويعلو صوته :

الراوى : قال الراوى يا سادة يا كرام، هذا ما كان من أمر السلطان، أما ما كان من أمر مصر المحروسة (يكتمل الإظلام) ففى مقهى الأسطى فرج فى حى الحسينية كان الحال غير الحال.

وتعود مظاهر (المسرح الشامل) التى يعمد المؤلف إلى اثباتها، والتى نعمد نحن أيضاً هنا إلى نقلها لدلالاتها نرى الخشبة على النحو التالى:

(تبدأ أشباح خيال الظل تظهر على الشاشة الأمامية التى تسد فتحة.. البروسينيم.. وهى شاشة ينزلق نصفاها إلى اليمين واليسار حينما ينتهى الغرض من وجودها إيذاناً ببداية الأحداث على الخشبة ذاتها، موسيقى تصويرية حزينة. تتضح أشباح الخيال، رجل جالس فوق كرسى أو دكة عالية، أمامه مباشرة خيال لرجل آخر ينحنى بصورة مبالغ فيها تحية للجالس، يمد الجالس يده للثانى الذى يقبلها فى تواضع شديد، فجأة وبينما يقبل السيد يستل خنجراً ويطعن به الجالس طعنة ثم أخرى، صرخة ألم يسقط معها الجالس من فوق الدكة يتبع هذا المشهد مباشرة، وقبل أن تنتهى صرخة القتيل، صرخة أخرى لا نعرف مصدرها)

وعلى هذا النحو، يكون الراوى قد هيأنا للدخول إلى الموقف فى بداية الفصل بعديد من الظواهر التراثية التى سنعرض لها فى موضعها، مشيرين هنا إلى دلالة هذه الإشارات فى النص الذى بين أيدينا.

ويتحول الراوى فى بداية النص إلى (أراجوز) له شخصية مميزة، لكنه يتحول، فى نهاية النص، إلى (أراجوز) فاقد هذه الشخصية، إذ يردد بانصياع شديد لما يمليه عليه ممثل السلطة بالقسر والعنف الشديدين، وما بين البداية والنهاية تتناثر هذه الخطوط التى لا نخطئ فيها، قط، هذه الخطوط الملحمية التى يجهد صاحبها فيها للافلات من قبضة أرسطو، وإن كان لا يقلب له ظهر المجن شأنه شأن هذه المحاولات التجريبية الجامحة.

الأهم من هذا كله إنه إلى جانب العناصر الملحمية تظل إمكانية طرح الكاتب لآرائه الخاصة من أهم هذه العناصر الملحمية التى تسيطر على جو النص العام، إذ يناقش آراءه التى يرغب فى إثارتها والتأكيد عليها والتى لا تخرج فى أعماله كلها عن المحورين :الحكم أو الشعب.

وهذه القضايا تهم المتفرج الذى يكون مهيأ للاستجابة معها، فى حالة واحدة، هى أن ينجح هذا الكاتب أو ذاك فى استخدام (التشكيل) الفنى بقصد التجاوب أو التراسل الطبيعى والصحيح مع الجمهور.

أما فوزى فهمى فإن اتجاهه إلى المسرح الملحمى بدأ أكثر وضوحاً فى أعماله الأخيرة، خاصة فى النص (لعبة السلطان) أكثر أعماله نضجاً وتبلوراً.

إننا فى هذا النص نجد كل الخطوط التى تزيد من التغريب، كما تعمل على استخدام حيلة (اللعبة المسرحية) لتغذية الحكى الدرامى، كما يحرص على تسلسل الأحداث دون ما ارتباط كبير بالزمان والمكان (وإن كان لا يغفلها لاقتراب الشكلين الدرامى والملحمى)، كما يحرص على تتابع الفصول بشكل واع مما يترك فرصة للمتفرج للتأمل وإصدار الأحكام فى المقارنة بين شخصياته من أمثال (جعفر/ الأشرس/ العباسية/ بهلول..) ثم مفردات هذا العصر السياسية الكثيرة من أمثال (الشورى/الكرامة/الإنسانية /المساواة / الفكر الضائع) وما إلى ذلك من سمات هذا العصر..

ويمكن أن يضاف إلى ذلك حرص فوزى فهمى على أحكام (الحكاية) الدرامية وهو ما يذكرنا بحكاية بريخت الذى يحرص فيها على أن تكون هذه الحكاية أو (الحدوته) هى جوهر العمل ومركزه الأساسى، كما يمضى فى هذا السياق لتلك الحيل التراثية الأخرى التى حرص عليها (لاحظ تلازم الحيل البريختية والتراثية لارتباطهما معاً كما سنرى) .. ومن هذه الحيل تأتى العناصر الفنية من أمثال (البلياتشو/ صاحب الصندوق/ الراوة..) وما إلى ذلك لإعطاء الحكاية هنا طعماً خاصاً يمكن ارجاعه إلى تقنيات المسرح الملحمى أو التراثى سواء بسواء.

وقد يكون من المفيد أن نشير بعد ذلك إلى هذه العلاقة الأكيدة بين المسرح السياسى والمسرح الشعبى، وهى علاقة يمكن أن تعود إلى تعريف (يونج) المعروف للاشعور، الجمعى.. بما يعنى براعة بعض ممثلى

السبعينات فى استخلاص اللاشعور، ثم محاولة اللعب على وتره لتوكيد الدلالة المعرفية التى يريدها..

فلنرجئ الحديث عن هذا بعد تناول الشكل التجريبى فى مسرح السبعينات.

إذا كان التجريب فى بعض درجاته يتحول إلى مسرح ملحمى، فهو عند درجاته الأخرى، الجامحة، يمكن أن يتحول إلى مسرح آخر، لا يرتبط بالملحمية، بقدر ما يرتبط بالقاعدة الشهيرة أن (القاعدة هى اللاقاعدة فى الفن)..

وهذا يعنى بالمفهوم البسيط أن الفن يمكن أن يكون فى ممارساته الفنية تنظيراً لأية نظرية، ولا يكون من الضرورى دائماً أن ترتدى هذه الممارسة ثوب الفن (الضيق) فى بعض الأحيان.

غير أن التجريب بدون وعى فنى يصبح جموحاً طائشاً.

ومن هنا نرى حركة التمرد على الشكل الدرامى، فى اتجاه المسرح الملحمى، لوناً من ألوان (الفن) الواعى، وقلما نجد الجموح بدون وعى فناً بأى مقياس..

وعلى أية حال فإن التمرد عند عبد العزيز حمودة وفوزى فهمى جاوز الحد عند كاتب آخر عرف فى نفس العقد – السبعينات – هو السيد حافظ..

فلنر حدود هذا التمرد فى اتجاه التجريب عند هذا الكاتب.

إذا كان يوسف إدريس فى الستينات حاول الخروج من إطار المسرح الأوروبى بمحاولته فى (الفرافير)، فإن المخرجين عندنا كانوا أكثر من غيرهم تواصلاً مع حركة التمرد على شكل (البروسنيوم) الأوروبى أكثر من الكتاب فى هذا الوقت، فإذا جاوزنا الستينات إلى السبعينات فسوف نرى فى محاولات السيد حافظ احدى هذه المحاولات التى جاوزت حد التمرد إلى حد الثورة على كل التقنيات المعروفة وغير المعروفة.

وربما تعود جذور التجريب عند السيد حافظ إلى المناخ الذى

عاش فيه، والذى يصفه سعد أردش فى مقدمة دراسته التى ضمنها عدة نصوص صدرت للكاتب بعنوان (أميرة السينما) يقول سعد أردش أن هذا الكاتب ينتمى إلى جيل "عاش حياته ويعيش شبابه ملتاعاً يكتوى بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية، وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر، والاشتراكية، والعدالة، والضيق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة، وما حاربت من أجل الخلاص منه أجيال ١٩١٩/١٩٤٦، وما قامت من أجله ثورة يوليو ١٦٥١ وما تلاها.

وهذا الجيل لم يعان وحسب فى مجال السياسة، أو فى مجال المجتمع، وإنما أيضاً فى مجال الثقافة، فقد كان محظوراً عليه – كما يقول الكاتب – الاقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية.. إلى غير ذلك من المؤسسات الثقافية (السياسة ١٩٨٤/٦/٣٠) كما كان محظوراً عليه أن يتعامل مع مثقفين حكم عليهم إمّا بالصمت أو الرحيل إلى دول (البترودولار)، ومن ثم، فبقدر وطأة المناخ وعسفه، بقدر ما كان التمرد على الشكل الفنى والثورة عليه.

ومن هنا، فبينما اقترب بعض كتاب جيله بحذر شديد من المسرح التجريبى، اقترب هو منه بشكل حاد، محاولاً إعادة تركيب جماليات الشكل المسرحى ليعيد توزيعها تبعاً للمضمون الذى كان يحتوى على قدر عنيف من المرارة والغضب.

وهذه المحاولة التجريبية نجدها عنده بدءاً من العنوانات الغريبة التى اختارها لنصوصه من أمثال (كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى/ الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء/ حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث/ حبيبتى أنا مسافر والقطار وأنت والرحلة والإنسان/ هم كما هم ولكن ليسوا هم الزعاليك/ الحانة الشاحبة العين.. الخ)

ويمتد الجموح من العنوانات إلى الشكل الذى اختاره؛ إذ نلحظ أنه يهجر فترة تقسيم المسرحية إلى ثلاثة فصول أو أربعة فصول فى أغلب

الأحيان، فإذا هو يحكم بوضع الموقف والخروج منه بحيلة فنية جديدة، إنه فى نص مثل (٦ رجال فى معتقل ٥٠٠/ب شمال حيفا) يقسم النص إلى جسور (الجسر الأول/ الجسر الثانى)، أما فى (أميرة السينما) يقسم نصه إلى لقطتين (لقطة أولى/ لقطة ثانية)، ثم هو فى نص (الخلاص) يقسم نصه إلى ثلاثة حدود (الحد الأول/ الثانى/ الثالث).. إلى غير ذلك.

كما يبدو هذا الجموح فى تحطيم عناصر الشكل المركب واتساق اللغة الواحدة والقوالب التقليدية والشخصيات والحوار إلى غير ذلك من المفاهيم التقليدية.. إن دلالات نصوصه تتوزع فى اتجاهات عديدة منها الدرامى والملحمى والتجريبى، وتتداخل الحدود حتى يصعب منها تحديد هذا الشكل أو ذاك، إننا فى أحد نصوصه يتوزع النص فى اتجاهات هذا الشكل أو ذاك، وفى أحد نصوصه الأخيرة نجد أنه لا يكاد الممثلون ينتهون من غناء أغنية لها علاقة حميمة بالنص، حتى نرى عمال المسرح يخرجون بعد الانتهاء من الأغنية، والأضواء ساطعة ليخاطبوا الجمهور، صائحين:

إحنا مش ممثلين.. احنا شيلنا الديكور وجيبنا ديكور جديد.. كل واحد فيكم عليه أن يغير الديكور اللى جواه الديكور القديم احنا بنهد وبنبنى لكن فيه ناس بتهد وبس.. بتهد وبس.. واحنا مش ساكتين لها.. واحنا يا إما حانقف لها يا إما تغير طريقها يا إما ندمجها.

وفى الوقت الذى يستطيع فيه عمال الإضاءة تغيير مستلزمات الإضاءة أمام الجمهور، فإن المخرج يخرج ليحادث الجمهور، فيقول:

احنا كلنا معاكم مخرج وكاتب وعمال مسرح وممثلين لأن الحرب فى رأينا ما انتهتش وما بتنتهيش، لأن العدو يرجع ثانى زى ما كان قبل حدود ٤٨ الحرب مستمرة خليكم معانا.. (حكاية الفلاح ص ١٩٧).

وحين يخرج المخرج وعمال الإضاءة يعود الممثلون ليكملوا تمثيل الموقف.

وعالم السيد حافظ بعد ذلك هو عالم تجريبى يختلط فيه الحلم بالاسطورة، الواقع بالتاريخ، وتمتد غرابته من العنوانات إلى التشكيل الفنى إلى أقنعته المتباينة ومباشرته وعبثيته التى تترجم حال عدد كبير من الشباب المصرى الذى عرف هزيمة ٦٧ وذاق مرارتها..

غير أن محاولة السيد حافظ التجريبية، الجسورة، تترك أثاراً سلبية لا يستطيع قارئة (= متفرجة) الخلاص منها، إن الغلو فى التجريب ينال كثيراً من غرابة التجربة، إيجابياتها وبواعثها الحقيقية، كما إن محاولاته للخروج من الإطار الكلاسيكى إلى التعبير التجريبى لا يتردد عن استخدام أية وسيلة وأية حيلة.

وبمعنى آخر، إن تجربته التى جاءت لتشير إلى التمرد على الشكل الأوروبى، وربما العربى(من حيث المؤثرات الأوروبية فيه).. تلك التجربة لم تأت بالبديل الفنى من واقع هذه المحاولات لدية، فلدينا فى التراث العربى العديد من الظواهر التراثية التى نستطيع، لو أردنا، إعادة صياغتها فى المسرح العربى المعاصر، أو نعيد تركيب مفرداتها الفنية، لنخرج بها إلى مشارف المعاصرة بغرض (تأصيل) مسرح عربى خاص بنا..

وليس إلى تخوم مسرح (غائم) لأنه (غاضب) ولا يستطيع استخدام أدوات (التراسل) الفنية بينه وبين جمهوره أهم عنصر فى المعادلة الدرامية..

مذكرات كاتب ومخرج مسرحى
تجربتى حول مسرحية
"والله زمان يا مصر"
والتى كتبت عام ١٩٧٣
بقلم : السيد حافظ

جريدة الجمهورية – ديسمبر ١٩٧٣

لا يمكن أن يستمر الحال على ما هو عليه؟

سبتمبر ١٩٧٣.. المكان.. الإسكندرية.

الوطن منقسم إلى جناحين.. جناح يسيطر عليه العدو الإسرائيلى وترفرف أعلامه فوق أرضنا فى غرور وجناح مستغرق فى غيبوبة.. الشوارع فى الداخل ممتلئة بالتفاهة والناس مستغرقة فى تفاصيل الحياة اليومية اختفاء الشاى والسكر..الخ. كنت أدرك أن استمرار هذا الحال من المحال حالة اللا سلم واللا حرب.. كما أطلق عليها الكاتب والصحفى الكبير محمد حسنين هيكل كنت مع جيلى أشعر بالتمزق.. وفى مقهى الدرينى بمحرم بك كنا نجتمع كل ليلة بعد الثامنة والنصف مساءً كمجموعة من الشعراء والأدباء والمسرحيين، والحوار يطول وعادة ما يتبع الحوار الشجار فيما بيننا لأننى أرى أن دورنا فى هذه المرحلة يجب أن يكون تهيئة الناس للمعركة وتوجيه مشاعرهم للإحساس بالمعركة بدلاً من الغيبوبة، ولكنى كنت أقاوم والسبب الحالة التى عاشها جيلنا من الضياع.. فمن يدخل التجنيد لا يعرف متى يخرج منه ولا أمل فى الخروج فالبلاد فى حالة حرب والمعركة القادمة فاصلة.. وهذه المعركة الله أعلم متى تبدأ؟

وكانت حرب الاستنزاف قد توقفت والناس فى يأس، ولكننى كنت أؤمن أن جيلى دفع الثمن، وفى العالم الثالث الشهداء من الفقراء ليس لهم ثمن كانت تأتى جثثهم ليلاً ويدفنون وأخبارهم تأتى سراً، وفى كل يوم نرى صوراً لأناس لا نعرفهم فى الجرائد يتحدثون باسم مصر وأنهم المسئولون عنها كانوا مصريين فقط فى شهادة الميلاد. أما الشهداء أبناء مصر الحقيقيين يدخلون الجيش كأرقام وعندما يستشهدون يدفنون سراً وفى الليل وكأن حياتهم كتب عليها (الحياة السرية) وهم مجهولوا الأسماء فى كل زمان ومكان.. ودائماً شهداء.

لا تظهر صورهم فى الجرائد والصحف.. تشاجرت مع ناجى أحمد ناجى

ومحمد حسونة ومحمد مرسى على ضرورة أن نجهز أمسيات شعرية وطنية فى حب مصر والمعركة وقلت لهم اجذبوا حمدى رؤوف من تجاربه العاطفية وجريه خلف البنات إلى المعركة، وكان ناجى يقول دائماً معركة إيه.. يا عم سيد الدنيا ربيع والجو بديع.. وفى النهاية وبعد حوار طويل اقتنعوا بأن نبدأ بتجهيز عدد من الأمسيات الشعرية والأدبية فى حب مصر والمعركة وبدأت من جانب آخر أجهز فرقة شباب المسرح الطليعى بقصر ثقافة الحرية إلى هذه الأمسية.. وجماعة المسرح الطليعى تمثل مجموعة من الهواة تمثل جزءاً من نشاط القصر. وكان محمد غنيم مدير القصر يرى أنه تجمع كبير يضم ما يقرب من ثلاثين أو أربعين شاباً وفتاة يأتون باستمرار وكان دائماً يقول لى : هات الأولاد بتوع المسرح لحضور ندوة سياسية أو ثقافية أو افتتاح معرض فهو يراهم (جمهوراً احتياطياً) متواجد يدارى عيباً كبيراً وهو عدم إقبال الجماهير على الثقافة الجادة أو الندوات. كنت أرى ضرورة أن يحضروا حتى يكون لديهم ثقافة موسوعية، فرجل المسرح يجب أن يكون موسوعى الثقافة بينما كان يراهم هو أنهم يفطنون العيوب.

أول أكتوبر ١٩٧٣ :

قدمت أول أمسية ثقافية فى منظمة الشباب الاشتراكى الناصرى فى قسم محرم بك تحت عنوان فى حب مصر والمعركة، وتحدثت عن سيد درويش وتأثره بالمجتمع وأحداثه ثم غنى حمدى رؤوف مع الكورال، وفوجئنا بالشباب ينقد الأوضاع ويعبر عن اليأس، الذى وصل إليه ولكن مع أغانى حمدى رؤوف لسيد درويش تحولت الأمسية إلى ما يشبه المظاهرة الفنية الثقافية فى حب مصر، تركنى حمدى رؤوف وخرج من الندوة مسرعاً مع فتاة وجلست بمفردى فى الندوة وفى المساء سألنى ناجى أحمد ناجى عما حدث فأخبرته، فقال حمدى رؤوف مشكلة يا ريس قلت له : هو فنان موهوب ووظيفتى أن نحافظ على أى موهبة حقيقية ونوجهها، فهو ملحن

ممتاز ومطرب الأمسية الثقافية (بتعاتك) ضحك ناجى أحمد ناجى وقال : عايز تتعبنى يا ريس قلت.. معلش.

يوم ٥ أكتوبر ١٩٧٣ قدم ناجى احمد ناجى إخراجه لأمسية ثقافية فى حب مصر والمعركة واشترك معه خضر الشاعر الموهوب الذى كان لا يبخل بالتواجد معنا دائماً كمسرحيين، واشترك حمدى رؤوف معه، ويومها قدم حمدى رؤوف من ألحانه تلحين أغنية لى بعنوان بلدى بلدى.. ولم أحضر الأمسية لظروف خاصة بالعائلة ولكننى حضرت فى نفس الميعاد.. جاء ناجى فرحاً ملوحاً ثم همس لى "هل تعتقد أننا نفعل ما هو صحيح وهل هناك معركة ستتم وسط هذا اليأس واللا إنت عايز تودينا فى داهية؟؟؟

فقلت له المهم كيف حال استقبال الناس لكم.. قال كان رائعاً رائعاً وبعدها دخل ناجى أحمد ناجى الجيش حيث كان مجنداً وطال به الأمر سنوات ولا يعرف متى يخرج من الجيش ولكن كانت ليلة حرب أكتوبر جزءاً من تاريخ حركة المعركة والثقافة ودور المثقف فى التنوير..

يوم ٦ أكتوبر ١٩٧٣ مساء وبعد الإفطار كنا نجلس فى مقهى الصعايدة وهو مقهى فقير بجوار مقهى الوادى فى محطة الرمل (الآن تحول إلى بوتيك .. محل انفتاحى) وجلس معى على المقهى المخرج محمد حسونة وبعض الأصدقاء وسمعنا فى الراديو صوت المذيع يذيع بيانات عبور قواتنا للقناة.. خرجت من المقهى مسرعاً إلى قصر ثقافة الحرية وفى الطريق شاهدت نجيب سرور المخرج والشاعر العبقرى الذى قتله المثقفون فى مصر ورفضوا أن يستقبلوه كعبقرية منفردة فأصيب بحالة نفسية وادعوا أنه مجنون وأنه مصاب بحال من الخلل العقلى، كان نجيب سرور واقفاً فى محطة الرمل أمام (محل على كيفك) يصرخ يا ناس السادات بيضحك عليكم (الحرب دى كذبة) كان نجيب سرور نزيل

مستشفى الأمراض العقلية فى الإسكندرية وكان دائماً يسبب لى المشاكل فكلما شاهدته طلب منى نقوداً وكنت دائماً أراه يشرب بها (بيرة) ومرة أحرجنى وقال لى : الجرسون فى محل ايليت.. (المحل الذى كان يجلس فيه دائماً وهو محل يقع أمام سينما مترو فى الإسكندرية) سألته : ماذا بك، قال سيدخلنى السجن.. أحتاج إلى ثلاثة جنيهات فوراً.. بحثت فى جيبى لم أجد نقوداً.. ذهبت إلى أمى فى محرم بك وطلبت منها ثلاثة جنيها (سلف) وكذبت عليها قلت لها : نجيب سرور أكل وجبه غذائية وإذا لم يدفع سيسجن ولابد أن يدفع الفلوس، وأخذت منها جنيهات ثلاثة ونزلت وأعطيتها له.. كنت وقتها أعمل مدرساً فى مدرسة النجاح الإعدادية بمبلغ تسعة جنيهات فى الشهر والمرتب ضئيل للغاية، وكنت أعطى بعض الدروس وكنت أذاكر فى كلية التربية لأحصل على شهادة، وكنت أعمل مخرجاً لفرقة الشركة الأهلية بمبلغ ثمانية جنيهات فى الشهر، وكنت أخرج لفرقة التمثيل بالجامعة مقابل ١٥٠ جنيهاً فى المسرحية، وهو أعلى أجر وقتها للمخرجين، وكنت أقوم بتدريب شباب فرقة المسرح الطليعى بالاسكندرية مجاناً أقرأ وأكتب وأرسل مقالات لمجلة السينما والمسرح لعبد الفتاح الباردوى كى ينشرها لى مقابل ٤ جنيهات فى المقال، كما كان وقتها صلاح عبد الصبور يفتح لى أبواب مجلة الكاتب لتنشر لى مقابل مكافأة ستة جنيهات قال لى على شلش مرة إن صلاح عبد الصبور يقول عنك إنك موهبة تحتاج من يرعاها كان على أن أقرأ يومياً كتاب وكان على أن أكتب وأدرب الشباب على التمثيل وأذاكر فى الكلية وأحب.. فلا مانع من إقامة علاقة مع فتاة جميلة فى الجامعة فى فريق التمثيل والصعلكة على البحر وسرقة ساعات الحب، كنت أرى الله جميلاً فى الكون فى البحر والإسكندرية والشمس التى تشرق على شوارع المدينة بعد شتاء لتمسح الشوارع من المطر.. كنت أرى أن اليوم ٢٤ ساعة لا تكفى لكى يمارس الإنسان حياته كنت أرى حرب أكتوبر قد

طهرتنا من الجراثيم وحولتنا لشعب أسطورة لمدة شهر على الأقل، كنا نحب بعضنا ونعطف على بعضنا.. المهم تركت، نجيب سرور فى محطة الرمل يصرخ ويشتم السادات وشرطى المرور يجذبه ولكننى لم أفعل شيئاً، فى آخر مرة جذبته من يده من ميدان محطة الرمل تحت تمثال سعد زغلول وكان يشتم ويحثهم على الثورة ووضعته فى تاكسى وقلت للسائق اذهب لمستشفى المعمورة للأمراض العقلية وأعطيته جنيهين.. وبعد ربع ساعة قابلته فى محطة الرمل فسألته إيه يا أستاذ نجيب ألم تذهب إلى المستشفى فقال مستشفى إيه.. إنت تعطى السائق جنيين وأنا لا.. قلت أعرف أن مشوار المستشفى بعيد قال : أخذتهم منه ونزلت.. الآن لابد أن أتركه على أن أذهب إلى المسرح الطليعى الذى يزداد يوماً بعد يوم بأفراد أدباء وشعراء وفنانين، وكان هو التجمع الثقافى الوحيد المتميز فى الإسكندرية، بل وفى مصر فى وقت كان يأكل الوسط الثقافى والأدبى لحم بعضه ويقتلون بعضهم بعضاً بالإشاعات كانت البروفات مستمرة حول قصائد المعركة لعبد الرحمن الأبنودى وسيد حجاب ومجدى نجيب وإبراهيم غراب وابراهيم رضوان وزكى عمر، دخل ذات يوم محمد غنيم فى البروفة فسمع الشعر فقال لمن؟ فقلت له أسماء الشعراء فقال دول لهم أفكار ضد النظام قلت له يا عم محمد النظام لم يرسل لك ملف أسماء الناس اللى ضده ولكن هؤلاء عشان الوطن.. عشاق مصر، وكنت أخرج يوماً مسرحية لعلى سالم عفاريت مصر الجديدة للشركة الأهلية. دخلت إلى القصر وقلت لفريق الشركة الأهلية مبروك عليكم وعلى مصر الانتصار والعبور ربنا يوفقنا ونحرر سينا كلها، ما رأيكم فى تقديم أمسية وطنية تشتركون فيها مع فرقة المسرح الطليعى.. فوافقوا.. انزلوا قاعة المسرح الطليعى كانت الشركة الأهلية يجتمع فريقها فى غرفة فى الدور الأرض للقصر.. ونزلوا بفرح طفولى.

وأعلن ضم فريق الشركة الأهلية مع المسرح الطليعى فى أمسية

عمار يا مصر وبدأت فى إخراج قصيدة جديدة كانت الأمسية الشعرية عندى تعنى الاهتمام بعنصر الدراما.. الحركة التشكيلية المسرحية فمن الممكن أن يتحول بيت شعر واحد إلى خمس حركات مسرحية.. إن المخرج الكسول الفاشل هو الذى يستخدم الممثلين فى الوقوف كالأصنام على المسرح لإلقاء الشعر.. فالشعر له إيقاعات درامية تصنع حركة مكثفة وغريزة وديناميكية فى المسرح.. عندما هبط الشباب إلى القاعة.. دخلت للقاعة؛ أين حمدى رؤوف ابحثوا لى عنه فى أى مكان أتذكر حمدى رؤوف فى عام ١٩٧١ أثناء زيارتى للإسكندرية من القاهرة.. كنت أشاهد حفلاً غنائياً له فى مركز الشباب بالشلالات وبعد الحفل جاءنى عادل شاهين المخرج الموهوب وكان عضواً فى جماعة الاجتياز وكان يساعدنى فى الإخراج فى معظم أعمالى، وكنت كلما قلت له أخرج مسرحية يقول لى : حتى الآن لم تكتمل أدواتى فأنا أتعلم وكنت أحب ذكاءه وقصائده الشعرية.. قال لى عادل شاهين أقدم لك حمدى رؤوف ملحن وصديقى ويجب أن يتعاون معك فى تلك الأيام، كان دورى هو تفجير الطاقات الفنية بحوارات فكرية وكنت أبحث عن حمدى رؤوف دائماً ويبحث عنى ولحن لى أكثر من خمس قصائد للكورال الجماعى. وكان لا يلتزم بمواعيد ولا بروفات ولا أى قرارات يترك نفسه للحياة اليومية وكنت دائماً أتشاجر معه لهذا السبب.. جاء حمدى صدفة ودخل القاعة فقلت له أجلس ولحن لى هذه القصيدة الآن للأبنودى قال الآن.. قلت نعم.. قال لا يمكن قلت البلد فى المعركة وأنت تريد أن تتدلل وأخذت أطلق كل سباب الأرض عليه ولكنه ابتسم وأخذ يدندن ويلحن عندئذ دخل محمد غنيم مدير القصر للقاعة فوجد حمدى رؤوف يغنى فى البروفة صرخ قائلاً يا أستاذ سيد حافظ.. قلت نعم قال تعال.. فخرج من البروفة وأغلقت باب القاعة فقال.. الولد ده طلعه بره.. فقلت الولد مين قال الولد بتاع كورال سيد درويش حمدى رؤوف.. فقلت له اهدأ قليلاً يا عم محمد دا ولد موهوب وأنا أقدمه على

ضمانتى قال عندك أستاذ ملحن عظيم مثل فتحى جنيد.. عندك محمد عفيفى أستاذ.. دا عضو فى الكورال وأنت بهذا بتفتح لنا الباب فقلت له لقد لحن لى مجموعة قصائد وهو موهوب وبعدين وبعدين دا مدرب كورال فى مركز الشلالات دعه لى.. قال ستندم..

ثم سألنى ماذا تقدم فى البروفة.. أما زلت تقدم شعر المعركة وحب مصر.. قلت نعم قال: نستطيع أن تقدمها للناس متى؟ قلت الليلة، قال لا غداً.. قال ليس عندى نقود سأقدمها باسم الشركة الأهلية وقصر الثقافة.. وبالفعل أحضرنا من عند ذهنى صاحب محل الملابس والكهرباء فى شارع الاسكندرانى لكى يضئ القاعة باسبوتات متحركة وطلبت من حمدى رؤوف أن يكمل الألحان غداً وأن العرض غداً ٧ أكتوبر ١٩٧٣ لأول عرض مسرحى فى مصر عن حرب أكتوبر باسم أحبك يا مصر.. ها هى الإسكندرية تظلم مبكراً الحرب.. البيانات.. الأغانى الحماسية الازدحام فى الأفران أو الجمعيات لا حوادث فى الطرقات شعب كأنه هبط من السماء فجأ لا مشاكل فى أقسام البوليس.. الأغانى الحماسية فى حرب ١٩٧٣ مختلفة الإيقاع عن الأغانى الحماسية فى حرب ١٩٦٧ كانت الأمسية تحتوى على أشعار محمود درويش معين بيسو وزكى عمر – الأبنودى – سيد حجاب – إبراهيم رضوان – مجدى نجيب – محسن الخياط.. أربعون ممثلاً قاعة محاضرات عامة ٣ أمتار يتحركون بتشكيلات أصغر ممثل ١٤ سنة عادل حافظ وأكبرهم عم السيد ٥٨ سنة من الشركة الأهلية للغزل.. نجح العرض نجاحاً لم نتوقعه ودخلت الكلمة المعركة ونجح حمدى رؤوف ملحنا وبدأت أغانيه تغنى فى شوارع الإسكندرية، وطلبت من فريق التمثيل أن يستعد بعد أسبوع لتقديم عرض جديد حتى لا تمثل الناس وأن نغير فقرة فقرة فى العرض.. وأثناء زحف الجماهير إلينا وحشد الناس، فعلها حمدى رؤوف، فوجئت أثناء الاستراحة ما بين الفقرات.. بعدم وجوده فقالوا أنه خرج مع فتاة وتأخر الناس فى انتظاره أكثر من نصف ساعة

فقلت لهم اصعدوا على المسرح وغنوا دون موسيقى وبدأ الممثلون يغنون دون العود.. يومها قال لى محمد غنيم ألم أقل لك إنه سيخذلك قلت فعلها ولكن ماذا أفعل.. قال أطرده قلت لا سيتعلم ذات يوم، وبدأت تتوافد علينا جماهير الإسكندرية الفقراء منهم من الأحياء الشعبية ولا يخافون الموت.. من حى كوم الدكة – حى سيد درويش العظيم، لم أشاهد فى جمهور الصالة أى واحد من الأثرياء أو الطبقة العليا.. الفقراء يموتون يحتفلون بالوطن ويغنون له.. زارنى الملحن الصديق المبدع منير الوسيمى الذى أخذ بعد العرض للقصائد يبكى بصوت عال واحتضننى قائلاً : إنت أنقى صوت فى مصر الآن؛ أربعون شاباً وفتاة يعملون معى وصبرى سالم جارى فى المنزل وصديقى والمشرف على مسرح الشركة الأهلية يقف بجوارنا وفوزى خضر أخبرنى أنه كتب قصيدة عن سيناء يوم ٥ أكتوبر.. هكذا ومحمد غنيم بدأ يجلس طوال اليوم والليل معنا فى قصر ثقافة الحرية ومعه صلاح أبو الكل.. وقال محمد غنيم ما رأيك السيدة ليلى مهدى تعمل ديكوراً بسيطاً ولوحات ترسم على البانوراما فوافقت وكانت ليلى مهدى تقف لترى وتسمع لتعبر فى لوحة تعلق كبانوراما.

٩أكتوبر١٩٧٣

كنت أجلس فى المنزل بعد السادسة عشرة ومازال فى أذنى صوت المذيع الذى يعلق فى بيانات عن اقتحام جنودنا العظام إلى القنطرة شرق وتحريرها.. وأن القتال من بيت إلى بيت.. كنت أتمنى أن أسمع صوتاً واسم شهيد واحد وأن أعرف الأبطال واحداً واحداً؛ ولكن للأسف كانت الصحف مليئة بصور الذى لم يحاربوا.. وكأن قدر مصر الدائم ناس تزرع وناس تحصد.. ناس تموت من أجل الوطن والانتصار وناس تعلق الأوسمة على صدورها.. القنطرة شرق تتحرر.. هذا هو المكان نعم المكان والزمان ٦ أكتوبر ١٩٧٣ عنصرا الزمان والمكان معى هناك رجل أحبطته الهزائم يجلس فى منزله وحيداً أعزب.. يقتحم منزله ثلاثة من

الفدائيين ماذا يمكن أن يحدث.. الدراما بكل عناصرها.. كتبت المسرحية فى ليلة واحدة.

١٠ أكتوبر ١٩٧٣

مر على منزلى عطيه المصرى تلميذى فى المسرح أعطيته مسرحية "والله زمان يا مصر" وطلبت منه كتابتها بخط واضح لأن له خط جميل فكتبها "أصل وصورتين" على ورق الكربون.. كنت سعيداً جداً بهذا.

جاءنى فى القصر فى هذا المكان مساء يوم الفنان المخرج على عبد العزيز الذى جاء ليشاهد عرض (أحبك يا وطنى) وانفعل كثيراً بالعرض الذى شاهده وقال لى غير معقول أن كاتباً وفناناً مثلك لم يكتب مسرحية عن هذا الحدث العظيم "العبور" قلت له كتبت أمس على استحياء عملاً متواضعاً من فصل واحد اسمه "والله زمان يا مصر" قال أريده فوراً.. قلت له يا رجل إنه مشروع لعمل مسرحى.. قال أرجوك أريد قراءته فقط.. قلت له غداً.. وثانى يوم أعطيته إحدى النسخ التى كتبها عطية المصرى.

كان مسرح السيد درويش مظلماً وقاعة قصر ثقافة الحرية لا تتحمل أكثر من مائة مشاهد يومياً والناس تتزاحم.. قلت لمحمد غنيم مدير القصر نريد مسرح سيد درويش قال سأتحدث مع المحافظ.. مر أسبوع وكنت كل يوم أطلب من الممثلين الحضور قبل العرض بساعتين لتجهيز عرض جديد هو عرض "وطنى يا وطنى" حيث أن الشركة الأهلية لا يمكن أن تصرف على العرض بتكليف الإضاءة من عم ذهنى صاحب محل الإكسسوار؛ وهو عرض مكون من مسرحية شعرية قصيرة عن عبد الله النديم – ومسرحية رجل ونبى وخوذة وهما من أعمالى ثم قصيدة كبيرة للشاعر محمود درويش تحت عنوان الخروج من ساحل المتوسط. قلت لمحمد غنيم نحتاج إلى ميزانية فانلات بسيطة سواء وقطع ديكور بسيطة جداً قال الفانلات ممكن يتصرف الشباب أما الميزانيات ليس عندى

والديكور لا يوجد، وجذبت الفنان على عاشور ليقوم بعمل ديكور من ورق اجرائد تكلف ٤ قروش ونصف ثمن ثلاثة صحف يومية، وأخذ يشكل صوراً وقلت لن نكتب ديكور على عاشور سوف نكتب رؤية تشكيلية على عاشور ومساعده محمد جعفر فى لوحة.. ومسرح سيد درويش كعادته مغلق الأبواب مظلم ورجال الثقافة والفن معظمهم هاربون فى المنازل أما كبار الموظفين فيجتمعون مع المحافظ ونحن نطالب بفانلات..

صيام شهر رمضان وتعب وإرهاق وعمل بالمجان من أجل مصر دون مزايدات دون مكافآت دون أى هدف إلا الوطن والمسرح.. كنت أريد أن أعرف ماذا يدور فى جلسات.. المحافظة كل يوم كلام ونحن نعمل ونعرف الناس من حولنا تغنى أعمالنا.

كان المسرح الطليعى أكبر من كل الادعاءات ومن كل الهزات وأكبر من أى عمل جعلنا صلاح أبو الكل يقدم كل ليلة العرض بكلمة الثقافة الجماهيرية وفوجئت بمسرحية "والله زمان يا مصر" تعرض فى دمنهور من إخراج على عبد العزيز وبدأت المسرحية تنتشر فى المحافظات كنت فرحاً للغاية وأنا أسمع انتقالها من محافظة إلى محافظة بفرق مختلفة.. كانت القاهرة مضيئة بمسرحية (مدد مدد ما تشدى حيلك يا بلد) للشاعر إبراهيم رضوان وزكى عمر كانت أقاليم مصر تحتضن إبداعنا لأن الشهداء من الأقاليم والفنانين من الأقاليم والعاصمة تضم معظم العناصر التى سقطت فى بحور الادعاء والنص والاحتيال والدعارة الفكرية، نحن نتحدث باسم مصر لا مانع أن يخرج فى العاصمة ألف واحد يقول مصر.. ولكن مصرنا غير مصرهم وطننا غير وطنهم.. نحن عندما نقول يا وطنى يغنى معنا كل الشعوب وهم عندما يقولون يا وطنى فى الإذاعة والتليفزيون أو كل وسائل الإعلام ينصرف الناس عنهم فى لعب الطاولة أو متابعة نشرة الأخبار أفضل أو سماع إذاعة لندن للتأكد من أن العبور حقيقة وأننا انتصرنا، وليس كما خدعنا الإعلام فى الحرب السابقة،

الوطن ليس صورة فى جريدة وليس حديثاً فى التلفزيون ولا أغنية فى الإذاعة.. الوطن الناس كان زكى عمر وابراهيم رضوان والمخرج عبد الغفار عوده فى مدد مدد ما تشدى حيلك يا بلد.. وفجأة ازدحمت أصوات الكدابين فى العاصمة بمسرحيات كثيرة وأعمال كبيرة وكان الكذابون أعلى صوتاً، وفجأة بدأ يضيع صوت الشرفاء فى زحام الأصوات الفاسدة وضجيج المتاجرة والتغنى وعبادة الفرد.. كان المسرح الطليعى متميزاً وكان حمدى رؤوف فى كل ليلة يغنى مع فاطمة حرفوش فى أغانى مسرحية النديم وقدمنا قصيدة إضافة لمجدى نجيب ومحسن الخياط.. أرسلت إلى على شلش رسالة أدعوه لمشاهدة العرض المسرحى ودعوت الناقد الأديب محمد صدقى من جريدة الجمهورية دعوتهما على نفقتهما للحضور.. كتب على شلش فى مجلس الإذاعة والتليفزيون العدد (٢٠٢٠) يوم السبت أول ديسمبر ١٩٧٣..

وطنى يا وطنى ومسرح الطلقة :

من قلب المعارك والانتصارات تتوهج الكلمة.. وإذا توهجت الكلمة صارت طلقة.. وإذا انطلقت هذه الكلمة (الطلقة) أصابت هدفها فى الصميم وهذا ما حدث عندنا منذ ٦ أكتوبر العظيم، صحيح أن الكلمة لا تغنى عن الطلقة وصحيح أيضاً أن لا فضل لأحدهما على الآخر إلا بما تحمل من معنى وما تحدث من أثر، ولكن الأصح أن الكلمة والطلقة تصبحان وقت الحروب شقيقتين ووجهين لعملة واحدة اسمها الجهاد.. والجهاد على مسرح الطلقة، أما الجهاد على مسرح الجماهير فوسيلته الكلمة، ولأن الكلمة توهجت فقد تحولت طلقة وتحولت عروضنا المسرحية إلى صواريخ من الكلمات، إنه مسرح الطلقة يولد مع المعارك والقتال ويستجيب للأحداث بسرعة ويصل إلى جمهوره بسرعة أيضاً.. ساخناً أحياناً وثائراً أحياناً على القواعد والموروث ولكنه مخلص فى النهاية.

فى الإسكندرية، وعلى مسرح صغير وأمام ديكور بسيط ومع ١٥

ممثلاً شاباً شاهدت عرضاً ساخناً من هذا النوع.. أعده وأخرجه كاتب شاب طموح هو السيد حافظ (أوزوريس) كما يحب أن يسمى نفسه، كان العرض فى قصر ثقافة الحرية الذى تبنى هذه التجربة وقدمها لجمهوره بأبسط إمكانات الثقافة الجماهيرية، كان عرضاً مسرحياً من النوع الذى يدخل مباشرة تحت ما نسميه "مسرح الطلقة" أى مسرح الكلمة الساخنة المتوهجة الذى يولد مع المعارك وقتال الطلقات الحقيقية وتحت عنوان "وطنى يا وطنى" قام السيد حافظ بعملية مونتاج ذكية بين عدد من قصائد محمود درويش ومجدى نجيب ونص مسرحى قصير من تأليفه بعنوان "رجل ونبى وخوذة" يدور فى شاعرية جميلة حول انتصارات شعبنا.. وينتهى بوصية بليغة رددها ممثلون بحماس مثير :

ضموا كل كف فى قلب كف .. وقفوا صفاً واحداً
وقفوا يداً واحدة وقلباً واحداً .. لسه قدامنا المشوار طويل
لسه جوانا حاجات كتير.. عايزة مقاومة.. عايزة الحرب
عايزة الرصاص.. عايزة الخلاص.. عايزة مصر

مصر التى قال عنها مجدى نجيب فى قصيدته التى تضمنها العرض :

الموج لو جاله عالى اعلاله .. ومتطاطيش
الريح لو جات شديدة .. اصمد بإرادة حديد
إعلاله وما تطاطيش

وهى مصر التى نطق عبد الله النديم بحبها قائلاً : فى العرض نفسه..

احبك قد الريح العفية .. أحبك قوية
أحبك ضليلة عليه .. وكلمة مندية
وفجر وأذان .. أحبك عساكر أمان
أحبك جنود وسلاح .. أحبك فرسان

الكلمات جميلة ومتوهجة والطاقات التى أنشدتها أكثر توهجاً، ولا سيما ذلك الصوت الدافئ المبشر لشاب أسمر موهوب "حمدى رؤوف"

وكذلك الصوت الشعبى الرنان لزميلته فاطمة حرفوش والأداء الحماسى لفريق الممثلين الشباب وعلى رأسهم غريب مهنا وعادل شاهين وسعد دسوقى، الذين كانوا يمثلون بالعرق والحب للمسرح والوطن.. ولو أتيح لهم مزيداً من التدريب والدارسة لخرجت من صفوفهم مواهب لامعة، أما الديكور فمع أنه بسيط.. ومع أن اللون الأسود لم يكن فى محله.. وكان يمكن للأخضر أن يتألق فيه أكثر، إلا أنه يعكس مقدرة تصميمه على مصطفى عاشور ومحمد جعفر.

وإذا كانت الإسكندرية محرومة من حركة مسرحية فإن العرض الساخن البسيط يؤكد أنها مدينة تريد لنفسها حركة نشطة فلابد أن تبدأ ولو من الصفر وبأية إمكانيات والحركات المسرحية فى كل التاريخ المسرحى هنا وعند غيرنا لا يمكن أن تبدأ بقرارات ولكنها تولد فى قلب ظروف مسيئة لولادتها..

ومن محاسن يوم العبور العظيم أنه كان "شرارة" لأشياء كثيرة نرجو أن تبدأ وأن الفرصة متاحة لولادتها واستقبالها ورعايتها والمسرح واحد من هذه الأشياء، وعلى الإسكندرية بماضيها المشرف، فمن المسرح أن تبدأ معها كل مدينة بل وكل قرية لأن المسرح هو الفن الجماهيرى الوحيد تقريباً الذى يمكن أن يولد، وأن يعيش فى كل الظروف وبأية إمكانيات.. أما هذه التجربة التى عرضها قصر ثقافة الحرية والتى تستحق من الثقافة الجماهيرية كل التشجيع، ولا أقل من أن تجد الإمكانيات تنقل فى قصور الثقافة العديدة المنتشرة على طول مصر العظيمة، التى بدأت تستنشق هواءً نقياً منذ ٦ أكتوبر ولا يهم أن تكون التجربة ناضجة ومكتملة من جميع الوجوه، ولكن المهم أنها "شرارة" وأن الشرارة بطبعتها قابلة للتكاثر والانتشار ما لم تخمد، والفن بأسره مجموعة من الشرارات. (على شلش).

وفى العدد نفسه من المجلة كتب الناقد حازم هاشم تحت عنوان

"كل مصر انفعلت إلا هذا المسرح"

"تصور مسرح القطاع الخاص أنه يستطيع أن يواكب ظروف معركتنا المجيدة بمجرد إضافة فقرات أو قفشات تافهة وهزيلة إلى أعماله السابقة على المعركة أو الأعمال الجديدة التى بدأ عرضها بعد أكتوبر المجيد رفع ولا أقول وضع.. النص بقفشات على مستوى (والله أخليك دبابة إسرائيلى.. مالك بتتكلم كده زى جولدا.. مالك خايف كدا زى عسكرى اسرائيلى) والبعض الآخر فضل أن يلهى عرضه المسرحى بالإشارة إلى أن "أجمل لقاء فى العالم هو لقاء الجندى المصرى معه تراب سيناء" والبعض الثالث تصور أنه قد شارك فى معركتنا بالتبرع بإيراد يوم عرض لمجهودنا الحربى، لكن التفاهة هى التفاهة، والتأوهات هى التأوهات والمواقف المعادة المكررة كما هى لم تتغير.. ناهيك عن الفكر السقيم وافتقاد هذه الأعمال كلها إلى أى قيمة نبيلة لكن الممنوع منهاً باتاً لدى مسرح القطاع الخاص أن تفكر فى تقديم عمل جاد ذى قيمة ولا مانع أن يكون كوميديا أيضاً فليس هناك حتى الآن ما يشير إلى افتراض الهزال والتفاهة فى الكوميديا لا تاريخياً ولا حديثاً، ولكن مسرح القطاع الخاص مازال مصراً على هذا الافتراض واعتقد أن إصراره لا يستمر، رغم تشجيع هيئة المسرح له بتجهيز المسارح لأعماله ومحاولة دفعه إلى الأمام وكنت أتمنى أن ينتهز مسرح القطاع الخاص فرصة معركتنا المجيدة ليغير جلده ومضمونه فإن مصر انفعلت بأكتوبر المجيد إلا هذا المسرح".

ثم كتب الأديب الكبير محمد صدقى فى جريدة الجمهورية سنة ١٩٧٣ مقالاً بعنوان (وطنى عشت يا وطنى) ليس الفن والثقافة مجرد معرفة فكرية، وإبداء آراء نقدية.. ونقاش ولوائح لجان قراءة وميزانيات وقرارات مكتبية علوية.. الثقافة والفن.. فعل.. موقف.. يكشف ويحدد أن يقف الكاتب والفنان والمسئول الإدارى فى حقل الفن من قضايا مجتمعة.. مع من.. وضد من كيف يجسد مبادرته التى تعطيه بحق جلال صفته كفنان..

فبالذات.. حين يواجه الوطن الخطر، ويصبح قلم الكاتب وريشة الرسام، وكلمة الممثل على المسرح وقصيدة الشاعر وكاميرا المصور مطالبة جميعها أن تقف بمسئوليتها إلى جوار البندقية والمدفع، وفى قوة خطرهما يفرض السؤال نفسه بحثاً عن الإجابة، فى مثل هذه الظروف، يصبح ما قدمته فرقة المسرح الطليعى من مسرحيات على مسارح قصور الثقافة، وفى أماكن تجمعات العمال بالاسكندرية، بالجهود الذاتية.. المحدودة، والتبرعات العينية والمادية التى جمعها شباب تلك الفرقة والتى بلغت ستين جنيهاً تصبح مثل تلك الجهود مثلاً يحسن التنويه به وتكريمه بعد أن عضده وتسانده على الأقل بقدر حماس الجمهور السكندرى الذى شاهد أعمال تلك الفرقة المسرحية وشجعها.

ذلك أنه بحافز مسئولية الفنان الإقليمى للقيام بدور إيجابى فى المعركة ضد العدو قدمت فرقة المسرح الطليعى بالاسكندرية ثلاثين فناناً شاباً هاوياً عرضها الشعرى المسرحى "وطنى عشت يا وطنى" على مسرح قصر ثقافة الشاطبى من إعداد وإخراج السيد حافظ من أشعار لمحمود درويش ومجدى نجيب وأوزوريس لمدة أسبوع.. بعد تقديم نفس العرض على قصر ثقافة الحرية – ومسرح قصر ثقافة الأنفوشى" ولعمال عدد من الشركات الصناعية بالإسكندرية فى مواقع عملهم.

منذ ٦ أكتوبر قدمت فرقة الطليعة بالإسكندرية مسرحية "وطنى يا وطنى" كما قدمت عروض مسرحية "عمار يا مصر" ومسرحية "٦ رجال فى معتقل" والتى تبرز مقاومة الشعب المصرى فى مواجهة المؤسسة العسكرية الصهيونية ومسرحية "رجل ونبى وخوذة" ومسرحية "سيناء ما نسيناش" تحية لفرقة مسرح الطليعة.. بالاسكندرية، لحماس شبابها الذين انفعلوا بالمعركة وأعطوا أكثر مما انفعل بها وأعطاها بعض كبار الكتاب والفرق الفنية المحترفة..

وتحية للمسئولين فى قصور الثقافة بالإسكندرية الذين ساعدوا على

تلك الأعمال الفنية البسيطة فى إطار احتياجات المعركة من الفن ورسالته.

ثمن كتب مقالاً فى الجريدة نفسها تحت عنوان "أحبك أحبك يا مصر" قال فيه :

يعرض مسرح قصر ثقافة الحرية بالإسكندرية بإمكانيات بسيطة.. وحماس دافئ وإخلاص متواضع ثلاث لوحات مسرحية شعرية لجماعة (المسرح الطليعى) شباب هواة من الجامعة والعمال والموظفين الذين هزت وجدانهم أحداث معارك أكتوبر.. فتجمعوا يقدمون لجمهور رواد القصر ذلك العرض الشعرى الغنائى الراقص الذى يستغرق ساعة ونصف الساعة من شحنة اشتعال الوجدان بحب الوطن من الدعوة اليقظة للتفكير، الدعوة الواثقة بالشعب.

فمنذ ٦ أكتوبر وبعد عرض "عمار يا مصر" و "وطنى يا وطنى" وهما المسرحيتان اللذان قدمتهما نفس الفرقة، يأتى العرض الجديد المكون من تلك اللوحات الثلاث من كتاب النيل الوصايا – رسالة من فلاحى الضهرية إلى فلاحى العالم.. التى ينتظم حوارها قصائد شعرية لمجدى نجيب – أوزوريس– إبراهيم غراب.. وقام بتلحينها عامل النسيج على محمود.. وغناء الكورال الشجى "فاطمة إبراهيم" اللوحات الثلاث مضمونها الشعرى يقترب برؤية مبسطة لفهم دلالة ٦ أكتوبر.. يقظة مصر وبطولات مقاتليها وتضحياتهم، بعد الاختزان الطويل لمرارة النكسة – حيث يعبر المشهد التمثيلى الأول (من كتاب) النيل – عن مصر فى لحظة تطهير وتنوير.

أحبك.. أحبك.. يا مصر الرصاص.
يا سيرة شجاعة.. وعزيمة خلاص.
أحبك فى حضرة فيضانك... ... ..
أحبك مصانع... كبارى
أحبك صفا ... . وانتباه
أحبك فى صوت المدافع

أحبك يا مصر المقاتل
يا مصر العزيمة.. وأم الشهيد

كذلك فى اللوحة الثانية (رسالة من فلاحى الضهرية إلى فلاحى العالم) التى صاغها إبراهيم غراب بتحويل وتطوير الأغنية الشعبية (قولوا لعين الشمس) يحكى العدوان فى إطار شجن الفلاح المصرى وعزيمته يوقظ أهالى القرية وكل الفلاحين فى مصر.. إلى شرعية المقاومة وعدالة الحرب دفاعاً عن الأرض والعرض..

قولوا لعين الشمس ما تحماشى.. إن كنت ماشى.. واللا ما انتاش ماشى.
زاحف ضنايا فى عز الضهر يحضن سينا.. سايقه عليك طه النبى يا خلى.
تبعت معاه العافية ما تحشهاشى.. وتجيب معاه مسك وورد وشاشى.

أما اللوحة الثالثة عن (انتفاضة الزعيم الوطنى مصطفى كامل) فتحكى قصة نضاله من أجل يقظة مصر ومقاومتها من خلال عرض شعرى سريع لحياته ولدعوته للقضية المصرية.

يا بلدى يا فرحى وهمى..
يا لحمى ودمى.. يا ركعة صلاتى.
يا منقوشة على الحق على الجدران
يا مجلات الحيطان.. العباد تشتاق دايماً للحقايق
وضمينى يا كل الشوارع.. آه يا لندن.. يا باريس.. يا مصر.
دنشواى حمامة بيضة.. حطت على كتفى بيضة.

تحية لمخرج العرض.. وشعلة الحماس.. السيد حافظ.. تحية لبساطة العرض وتواضع الإمكانيات التى تم بها.. لجهود الأداء الفنى لمجموعة أعضاء الفرقة.. وفى مقدمتهم فتنة مؤمن عادل الحوفى، أحمد عبد المجيد.. سعيد دياب.. لإخلاصهم وتفانيهم بكل طاقتهم الإبداعية. ودعوة لمساندة هذه الفرقة على الاستمرار بمزيد من التقدم الفنى مع مزيد من الجهد والإمكانيات.

محمد صدقى / الجمهورية – ديسمبر ١٩٧٣

نبذة عن الكاتبة : د. نجاة صادق الجشعمى

- من مواليد البصرة — العراق
- عملت بسلك التدريس فى وزارة التربية والتعليم
- حصلت على رسالة الدكتوراة من الجامعة الأمريكية فى التاريخ.
- تكتب دراسات حول الأدب والمسرح العراقى ونشرت فى عدة صحف أهمها جريدة "مسرحنا" جمهورية مصر العربية.
- صدر للكاتبة :

١- التشظى وتداخل الأجناس الأدبية فى الرواية العربية (جزء الأول)

٢- التشظى وتداخل الأجناس الأدبية فى الرواية العربية (جزء ثانٍ)

٣- التنوع الدلالى فى مسرح الطفل ما بين التناص والتراث والإخراج

٤- رؤية النقد لعلامات النص المسرحى لمسرح الطفل فى الوطن العربى

٥- تمظهر التجديد فى بنية السرد فى القصة القصيرة

٦- ديوان لست مؤهلة للعشق

٧- عواطف البدر رائدة مسرح الطفل فى الكويت

٨- حكايات نساء بغداد والبصرة بين الندم والحسرة (قصص قصيرة)

٩- المسرح التجريبى بين المراوغة واضطراب المعرفة

١٠- إشكالية الحداثة والرؤي النقدية فى المسرح التجريبى

- لها تحت الطبع عدة كتب منها :

١- دراسة فى المسرح المصرى

٢- مسرح الطفل فى الوطن العربى

٣- شذى سالم نجمة العراق

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ وأهم أعماله فى المسرح والرواية

- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦/ كلية التربية.
- أخصائي مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤/١٩٧٦.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحي بمصر عام ١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبي مؤسسة الصدي ٢٠٠٦– ٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبي مؤسسة الصدي ٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مستشار إعلامي دبي مؤسسة الصدى (٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربي للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.

<u>عرض له في مسرح الطفل</u>

- مسرحية سندريلا (الكويت–سلطنة عمان– البحرين)	١٩٨٣ إخراج /منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن(الكويت–دبي–أبوظبي)	١٩٨٣ إخراج /أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت–البحرين– قطر)	١٩٨٥ إخراج /محمود الألفي.
- مسرحية على بابا (الكويت – دبى)	١٩٨٥ إخراج/ أحمد عبد الحليم.
- مسرحية أولاد جحا (الكويت – البحرين)	١٩٨٦ إخراج / محمود الألفي.
- مسرحية حذاء سندريلا(الكويت – بغداد)	١٩٨٧ إخراج /دخيل الدخيل.
- مسرحية بيبى والعجوز (الكويت – بغداد)	١٩٨٨ إخراج / حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت)	١٩٨٩ إخراج / محمد سالم.
- عنتر بن شداد (الكويت)	١٩٨٩ إخراج/أحمد عبد الحليم
- مسرحية أولاد جحا (مصر)	١٩٨٩ إخراج / المؤلف.
- مسرحية سندس	١٩٨٩ إخراج / خمسة مخرجين.
- مسرحية حكاية لولو وكوكو	١٩٩٠ إخراج / المؤلف.
- مسرحية قميص السعادة – القاهرة	١٩٩٣ إخراج / محمد عبد المعطى
فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضي بطولة	١٩٩٦ إخراج / حسام عطا

وجدى العربي-عبد الرحمن أبو زهرة
عائشة الكيلانى-علاء عوض

- مسرحية حب الرومان وخيرزان (القاهرة)
- فرقة تحت ١٨ القطاع الاستعراضي.. بطولة : مي عبد النبي ــ لمياء الأمير محمد عبد المعطي ــ أحمد الحجار.
- مسرحية (سفروتة في الغابة) ١٩٩٨ إخراج/د. محمد عبدالمعطي من إنتاج المؤلف .. وتم عرض المسرحية في (مهرجان قرطاج المسرحي بتونس) بطولة / وفاء الحكيم ــ محمد عبد المعطي

- حصل على جائزة **أحسن مؤلف** لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام ١٩٨٠.
- حصل على جائزة **التميز من اتحاد كتاب مصر** ٢٠١٥
- كتب عنه أكثر من ٥٢ رسالة جامعية بين مشروع تخرج أو ماجستير أو دكتوراة
- كتب عدة روايات منها :

١- **مسافرون بلاهوية ١٩٩٧**
٢- **نسكافيه ٢٠١٠**
٣- **قهوة سادة ٢٠١١**
٤- **كابتشينو ٢٠١٢**
٥- **شاى أخضر - شاى بالياسمين ٢٠١٤**
٦- **كل من عليها خان ٢٠١٥**
٧- **حتى يطمئن قلبى ٢٠١٦**
٨- **ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به –شط أسكندرية يا شط الهوي) ٢٠١٧**
٩- **كرسى على البحر ٢٠١٨**
١٠- **نيروزى والبنت وجد ٢٠١٨**
١١- **هل مازلت تشرب السيجار ٢٠١٨**

مشاريع السيد حافظ الفنية للمسرح

١. الغجرية والسنكوح
٢. وسام من الرئيس
٣. رحلات ابن بسبوسة
٤. انا ما ليش حل

٥. عريس الغفلة
٦. حكاية الفلاح عبد المطيع
٧. حكاية مدينة الزعفران
٨. الحوش
٩. الراجل اللى لعبها صح
١٠. امسكوا سالم حشيشة
١١. ملك الزبالة
١٢. حرب الملوخية

كتب مشروعا مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف تضمن :

١) رجال في معتقل
٢) يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين
٣) والله زمان يا مصر
٤) الأقصى فى القدس يحترق
٥) أحبك يا مصر

كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات

١) سندريلا
٢) الشاطر حسن
٣) أبو زيد الهلالى
٤) سندريلا والأمير
٥) سندس
٦) على بابا
٧) أولاد جحا
٨) بيبى والعجوز
٩) سندباد سواح فى البلاد
١٠) قطر الندى
١١) عنتر بن شداد
١٢) فستق وبندق

١٣) القطة يويو
١٤) أحلام بابا نويل
١٥) حمدان ومشمشة
١٦) سفروته فى الغابة
١٧) حب الرمان وخيزران
١٨) الوحش العجيب

قدم مشروعا للمسرح التجريبي به

١) كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى
٢) حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث
٣) هم كما هم ولكن ليسوا هم
٤) علمونا أن نموت وأن نحيا
٥) الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
٦) حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان
٧) حبيبتى أميرة السينما
٨) إشاعة
٩) أجازة بابا
١٠) الميراث
١١) سيمفونية المواقف ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى
١٢) إيقاع في رحم الكلمات العذرية
١٣) نغم فى الحلم الفوضوى
١٤) تقسيمات مختزنة للشمس
١٥) سقوط حضارة لوط
١٦) الخادمة والعجوز (٦ مسرحيات تجريبية)
١٧) المفتاح
١٨) الخلاص يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف
١٩) سيزيف القرن العشرين
٢٠) الأشجار تنحنى أحيانا (مسرحيات تجريبية) وهى
٢١) رجل ونبى وخوذة

٢٢) امرأة وزير وقافلة
٢٣) طفل وقوقع وقزح
٢٤) لهو الأطفال فى الأشياء شيىء
٢٥) تكاثف الغثاثة على الخلق موتا
٢٦) خطوة الفرسان فى عصر اللاجدوى.. كلمة
٢٧) محبوبتى محبوبتى قمر الخصوبة فى شرنقة حبنا ميلادا
٢٨) تعثر الفارغات فى درب الحقيقة.. بحث
٢٩) ياله من عالم مظلم بارد متخبط
٣٠) بوابة الميناء
٣١) قدم مشروعا للمسرح النسوى يحتوى على (٥) مسرحيات للنساء تحت عنوان اكسبريسو ومعها
٣٢) امرأتان
٣٣) ليلة ليلاء
٣٤) ليلة الخميس
٣٥) ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله
٣٦) ليلة اختفاء إخناتون
٣٧) ليلة اختفاء فرعون موسى
٣٨) المنشار
٣٩) التحقيق
٤٠) صراع الألوان مشروع مسرحيات قصيرة جدا يضم ٣١ مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة.
٤١) المسافر ٢٠١٨
٤٢) الجراد ٢٠١٨

أخرج للمسرح

- مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام ١٩٧٠ من بطولة ٢٥ طفل وطفلة (أصغرهم ٦ سنوات وأكبرهم ١٢ سنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال ٤٠ طفل وطفلة) المسافر ٦ شخصيات والراكب ٦ شخصيات عشرى السترة ١٠ شخصيات.
- (الحبل) يوجين أونيل ١٩٦٨ بطولة مهدى يوسف (المؤلف الشهير

الحالى) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.

- الزوبعة لمحمود دياب، كلية التربية عام ١٩٧٣.
- الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة ١٢٠ ممثل وممثلة من الشباب.
- آه يا وطن ١٩٧٣ قصائد سيد حجاب، مجدى نجيب،عبد الرحمن الأبنودى –فؤاد حداد.
- حديقة الحيوان لإدوارد أولبى ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا حالياً، صفاء غراب قصاص معروف حالياً.
- كوكو ولولو، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج خاص.
- أولاد جحا، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج قصر ثقافة مصطفي كامل.
- نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ عن مسرحية (جواز سفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.

أسس جماعات تجريبية للمسرح

- فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان/ فاروق حسنى وزير الثقافة السابق، ود/ مصطفي عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلى الجندى ومحمد نوار وقد أخرج يوسف عبد الحميد مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى بطولة مسعد خميس ونازك ناز ومسرحية سيزيف بطولة على الجندى..ومسرحية إيقاع فى رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور
- جماعة المسرح الطليعى التى قدمت مسرحية (آه يا وطن) لمدة ١١٠ يوم وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضاً متواصلاً دون أجازة – عام ١٩٧٣.

أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات

م	المكان	المسرحية	المخرج	سنة العرض
١	بيت ثقافة أبو تشت	رحلات ابن بسبوسة	فريد عبد الحميد	١٩٩٤
٢	بيت ثقافة السنبلاوين	رحلات ابن بسبوسة	رجائي فتحي	١٩٩٥
٣	قصر شبرا الخيمة	ملك الزبالين	محمد الخولي	١٩٩٦
٤	ميت غمر	ملك الزبالين	علي عزب	١٩٩٦
٥	العائم	ملك الزبالين	محمد الخولي	١٩٩٦
٦	القليوبية	ملك الزبالين	ماهر سليم	١٩٩٦
٧	أبو حمص	قراقوش والأراجوز	سيد هنداوي	١٩٩٧
٨	العريش	النديم	عبد الستار الخضري	١٩٩٧
٩	غزل المحلة	خطفوني ولاد الإيه	مجدي مجاهد	١٩٩٧
١٠	بلبيس	رحلات ابن بسبوسة	إبراهيم شكري	١٩٩٧
١١	المسرح العائم	قراقوش والأراجوز	محمد الخولي	١٩٩٧
١٢	بيت منشية ناصر	عاشق القاهرة	أحمد عبد الباقي	١٩٩٨
١٣	قصر	حكم قراقوش	أسامة شفيق	١٩٩٨
١٤	بيت النصر	ملك الزبالين	فوزي شنودة	١٩٩٩
١٥	أبو حمص	ملك الزبالين	عادل شاهين	٢٠٠١
١٦	الجيزة	حرب الملوخية	أشرف فاروق	٢٠٠٢
١٧	أبنوب	حرب الملوخية	عادل بركات	٢٠٠٢
١٨	الغنايم	وسام من الرئيس	محمد المصري	٢٠٠٤
١٩	زفتى	وسام من الرئيس	السيد الحسيني	٢٠٠٤

أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح

١) بنطلون روميو تأليف ابو السعود الأبيارى

٢) الغربان – تأليفه

٣) مسافر بلا متاع لجان انوى.

٤) الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودى

٥) شرق المتوسط لمحمود درويش

٦) الزوبعة لمحمود دياب

٧) الحبل لجان انوى
٨) حديقة الحيوان لادوارد اولبى بطولة أحمد آدم
٩) هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدى يوسف المؤلف الشهير حاليا مؤلف يوميات ونيس
١٠) ليالى الحصاد لمحمود دياب
١١) أحبك يا مصر تأليفه
١٢) سندس تأليفه
١٣) الخطوبة لتشيكوف
١٤) المخبأ تأليفى
١٥) والله زمان يا مصر تأليفه
١٦) أحبك يا مصر تأليفه
١٧) مصطفى كامل تأليفه
١٨) عبد الله النديم تأليفه
١٩) مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة ٣٠ طفلا ألحان حمدى رؤوف
٢٠) أولاد جحا تأليفه
٢١) ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات
الأستاذ عادل شاهين
الأستاذ محمد غباشي النجم المعروف الآن
المخرج ناجى أحمد ناجى
المخرج سيد شعبان
المخرج رمضان عبد الحفيظ

أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون

أحمد عبد الحليم أخرج ٤ مسرحيات

محمود الألفي مسرحيتان
مجدى عبيد مسرحيتان
فاروق زكى مسرحية
دكتور محمد عبد المعطى مسرحيتان
دكتور حسام عطا مسرحية
فاروق زكى مسرحية
سمير حسنى مسرحية
محمد متولى مسرحية
عبد الرحمن الشافعى مسرحية
أشرف فاروق مسرحية
أحمد إسماعيل مسرحية
سمير زاهر مسرحية
عادل شاهين مسرحية
أسامة شفيق مسرحيتان
مجدى مجاهد مسرحينان
محمد سالم مسرحية
علي سرحان مسرحية
عباس أحمد مسرحية
إميل شوقي مسرحية
بالإضافة لحوالي ٣٠ مخرجا من أشهر مخرجى المحافظات

<u>أخرج مسرحياته من العراق الأساتذة</u>

د وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
دكتور سعدى يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع
دكتور عباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران
دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبي ذر الغفارى

<u>من الكويت أخرج مسرحياته</u>

منصور المنصور (مسرحية سندريلا)
دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثانى)
د حسين مسلم (مسرحية بيبى والعجوز)
عبد الله عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبدالمطيع)

<u>أشهر من أخرج له فى الإمارات</u>

جاسم عبيد الساحر حمدان

<u>أشهر من أخرج له من تونس</u>

الطيب السهلى المخرج التونسى أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع مرة فى فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جالزة افضل عرض ٢٠١٠ ومرة فى تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

<u>كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله المسرحية</u>

- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت – دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب–المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤– الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.
- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ – سميرة أوبلهى – مكناس المغرب ١٩٨٦ –الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.
- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ– موسكو– تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربي – صليحة حسنى– بحث– كلية الآداب والعلوم الإنسانية – المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.
- كتاب الفلاح في المسرح العربي – نموذجا حكاية الفلاح عبدالمطيع – للسيد حافظ – خديجة الفلاح – جامعة محمد الأول –المغرب الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.

- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبي ذرالغفارى- منصورية مباركى - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٩.
- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ -نموذجا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٩٠.
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربي. السيد حافظ نموذجا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب- نموذجا- عائشة عابد-جامعة محمد الأول -١٩٩١.
- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجا على بابا- نزيهة بن طالب (الناشر - العربي للتوزيع).
- مسرح الطفل عن السيد حافظ – نموذجا " مسرحية الشاطر حسن " فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
- التجريب والعبث في المسرح العربي من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ – حليمة حقوقى ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجا " حبيبتي أنا مسافر و القطار أنت والرحلة الإنسان " ١٩٩٢-١٩٩٣ بنيونس الهواري. (المغرب)
- المسرح السياسي عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمد الأول وجدة -المغرب ١٩٩٦.
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " قميص السعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦-١٩٩٧. (المغرب).
- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بنيونس الهواري ١٩٩٩-٢٠٠٠ (المغرب).
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية "سندريلا والأمير – وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة. جامعة محمد بن الله - فاس – المغرب ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- المسرح التجريبي عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للسيد حافظ - نموذجا –

فاطمة زكـــاوي ٢٠٠٢-٢٠٠٣

- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكايـــة الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ ــ سناء جلال أحمــد علـــي – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – جمهوريـــة مصـــر العربيـــة ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.

من أهم الكتب التى كتبت عن السيد حافظ

١- السيد حافظ والمسرح التجريبى د. ليلى بن عائشة – جزائرية

٢- دكتور على عاشور الجعفر مسرح الطفل – كويتى

٣- كتاب السيد حافظ ومسرح الطفل – كويتى

٤- الفعل الدرامى فى مسرح السيد حافظ - دكتور مصطفى رمضانى (مغربى) و٦ باحثين معه.

٥- التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ فى المسرواية) "جزءان" د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.

٦- التنوع الدلالي فى مسرح الطفل ما بين التناص والتراث والإخراج. د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.

٧- رؤية النقد لعلامات النص المسرحى لمسرح الطفل فى الوطن العربى. د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.

٨- تمظهر التجديد فى بنية السرد فى القصة القصيرة "السيد حافظ نموذجاً". د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.

٩- المسرح التجريبى بين المرواغة واضطراب المعرفة "السيد حافظ نموذجاً". د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.

١٠- إشكالية الحداثة والرؤي النقدية فى المسرح التجريبى د. نجاة صادق الجشعمى – عراقية.

مشـــاركات

- شارك في مهرجان – قرطاج (تونس)
- بغداد (العراق) – الأردن
- أبو ظبي – القاهرة
- الإسكندرية – مطروح
- مهرجان بيجاية (الجزائر) – مهرجان مدينة وجدة المسرحى (المغرب)
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت)

العنوان ١٢ شارع طارق يحيى عبد الغنى – التعاون – الهرم – الجيزة
موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ –
٠١٠٦٥٣٣٠٢٩٩
E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com

الفهرس